



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola di Scienze Umanistiche

Corso di Dottorato in Letterature e culture classiche e moderne

Curriculum Letteratura italiana: tradizione testuale e interpretazioni

XXXIII ciclo

***Il discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale
nella poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea***

Candidata: Silvia Fantini

Relatore: Professor Enrico Testa

Anno Accademico 2019-2020

INDICE

INTRODUZIONE	5
I. IL DISCORSO METAPOETICO, METALINGUISTICO E METATESTUALE	7
1. Terminologia	7
1.1. Discorso	7
1.2. Meta-	9
1.2.1. Metapoeticità	10
1.2.1.1. Costante	11
1.2.1.2. Monografica	17
1.2.2. Metalinguisticità	18
1.2.2.1. Linguistica	19
1.2.2.2. Critica letteraria	24
1.2.3. Metatestualità	28
1.2.3.1. Linguistica	28
1.2.3.2. Semiotica	31
1.2.3.3. Critica letteraria	32
1.2.4. Metafiction	33
1.2.5. Metateatro	39
1.2.6. <i>Metareference, metaization</i>	41
2. Metodo	44
2.1. Paratesto	45
2.2. Tropi	47
2.3. Citazione	48
2.4. Traduzione	49
2.5. Scelta degli autori e delle autrici	50
II. ANDREA ZANZOTTO	53
1. Mappatura lessicale	56
2. Composti	63
2.1. Composti con elementi italiani	63
2.1.1. Nominali	63
2.1.1.1. Coordinati apposizionali	64
2.1.1.2. Coordinati copulativi	66
2.1.1.3. Subordinati determinativi	73
2.1.1.4. Nominali con aggettivo	78
2.1.2. Verball	79
2.1.3. Polirematiche	81
2.2. Composti con elementi neoclassici	88
3. Prefissati	91
4. Imitazione della balbuzie	96

5. <i>Ἐποχή</i> della scelta tra parole o morfemi	99
III. GIOVANNI GIUDICI	103
1. Mappatura lessicale	104
2. Composti	110
2.1. Nominali	110
2.1.1. Coordinati apposizionali	110
2.1.2. Coordinati copulativi	111
2.2. Aggettivali	112
2.2.1. Coordinati	112
2.3. Polirematiche	114
3. Prefissati	115
IV. ADRIANO SPATOLA	117
1. Mappatura lessicale	118
2. Lessico metapoetico e <i>stare</i> + gerundio	121
3. Lessico metapoetico e ricategorizzazione del titolo	126
4. Lessico metapoetico e deissi testuale	131
5. Lessico metalinguistico e deissi testuale	153
6. Lessico metapoetico, ricategorizzazione del titolo e deissi testuale	166
V. NEOAVANGUARDIA EMILIANA	171
1. Corrado Costa	173
2. Giulia Niccolai	175
3. Patrizia Vicinelli	183
VI. VITTORIO RETA	185
1. Mappatura lessicale	185
2. Lessico linguistico e corporeo	190
3. Interattività e catafora in senso largo	206
4. Lessico fonetico e fonologico	225
VII. EDOARDO SANGUINETI	235
1. Mappatura lessicale	235
2. <i>Per un dibattito</i> ¹	240
CONCLUSIONE	243
BIBLIOGRAFIA	255

INTRODUZIONE

La poesia parla di sé stessa da quando esiste, si sospetta addirittura che non abbia mai parlato d'altro. Chi la pratica, prima o poi, asseconda quell'attitudine a riflettere sul canale di comunicazione utilizzato che sembra connaturata al linguaggio ma che non si esaurisce nella bakhtiniana funzione fatica.

Si pensi a un modulo largamente diffuso nella letteratura occidentale come l'apostrofe del poeta al proprio libro o componimento. Si tratta dell'atto di riferirsi «all'opera in quanto “oggetto”, in quanto concretizzazione della creazione poetica, o comunque in quanto prodotto del lavoro dell'artista, cui l'autore guarda, per così dire, dall'esterno»¹. L'apostrofe all'opera, attestata raramente nella poesia greca, fece la sua comparsa nella poesia latina con Orazio, si sviluppò con Ovidio e trovò una sistematizzazione con Marziale, al punto da diventare una formula convenzionale di proemio, congedo o dedica, poi canonizzata durante l'epoca tardoantica, tra gli altri da Stazio.

Nella canzone italiana medievale il congedo assunse delle funzioni ben definite, una di esse era l'apostrofe, grazie alla quale il poeta personifica il proprio testo, dichiarandolo terminato e pronto a circolare. Il congedo con apostrofe fu raramente utilizzato dalla scuola siciliana, mentre trovò largo impiego nella scuola toscana, a partire da Guittone d'Arezzo², mentre di Dante è celebre il caso della canzone montanina: il poeta, rifacendosi al modello ovidiano, apostrofa il proprio testo «come se esso avesse una sua vita indipendente da quella dell'autore che lo ha prodotto»³.

La pratica metapoetica conosce una diffusione esorbitante nella poesia secondonovecentesca e contemporanea in lingua italiana. Le scritture poetiche di questo periodo risentono di un mutamento epocale determinato dalla concomitanza di alcune condizioni verificatesi dalla seconda metà del Novecento in poi. A fine Ottocento, la rottura con il Romanticismo compiuta da Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé ebbe un impatto su tutta la poesia occidentale⁴, mentre, a livello sociologico, l'affermazione del ceto borghese comportava una revoca del mandato sociale precedentemente accordato al poeta⁵.

¹ Mario CITRONI, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario* in «Maia. Rivista di letterature classiche», II, maggio-agosto 1986, p. 112.

² Catherine KEEN, *'Va', mia canzone': Textual Transmission and the Congedo in Medieval Exile Lyrics* in «Italian Studies», vol. 64, n. 2, 2009, pp. 185-186.

Tutte le citazioni tratte da saggi e articoli in lingua straniera sono state tradotte in italiano appositamente per questa tesi.

³ Michelangelo PICONE, *Studi danteschi*, Antonio Lanza (ed.), Longo Editore, Ravenna 2017, p. 94.

⁴ Leopoldo SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Publicaciones / Departamento de Filología Española, Oviedo 1993, p. 134.

⁵ Guido MAZZONI, *Sulla storia contemporanea della poesia in Italia* in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, novembre 2017, p. 12.

Nella letteratura italiana il canone si mantenne comunque piuttosto monolitico fino a metà Novecento⁶, dopodiché gli *-ismi* smisero di essere riconoscibili⁷. Non solo le dinamiche di gruppo impedivano un'adesione collettiva a un manifesto comune, ma potevano manifestarsi evoluzioni notevoli tra un libro e l'altro o tra un testo e l'altro anche all'interno di una singola carriera poetica⁸. Dopo il boom economico, la poesia iniziò ad essere considerata un'arte alla portata di tutti, perciò la figura del poeta venne destituita del prestigio sociale⁹. Le poetiche, le tendenze, le riviste persero giocoforza la loro efficacia aggregante¹⁰. Una tendenza diffusa nella critica contemporanea che si occupa di questo periodo consiste nel concentrare l'analisi su un singolo autore o testo ritenuto esemplare, ricavarvi delle costanti e, poi, su quelle modellare delle tipologie, non senza il rischio di incollare nuove etichette laddove se ne conclama l'impossibilità¹¹.

Negli autori e nelle autrici questo contesto ha indubbiamente suscitato o aumentato una necessità e una richiesta di identificazione, e per questa ragione si è tramutato nell'habitat ideale per la proliferazione della poesia che parla di sé stessa¹². Non si deve pensare, però, che la poesia si sia totalmente staccata dalla realtà: se si segue il monito barthesiano, infatti, «la letteratura più “vera” è quella che si sa più irreale, in quanto si sa essenzialmente linguaggio»¹³. Questa tesi scaturisce proprio dalla constatazione che dal secondo Novecento ad oggi il fenomeno metapoetico si manifesta con costanza e versatilità nuove. Un'analisi meramente tematica non sarebbe in grado di rendere conto in maniera adeguata della sua diffusione: per rispondere a questa esigenza sarà, quindi, proposto un metodo di studio che ibrida linguistica e stilistica. La sua efficacia sarà vagliata sull'opera omnia di otto poeti e poete in approfondimenti monografici e comparatistici.

⁶ Claudia CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 13

⁷ Paolo GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci, Roma 2016, p. 150.

⁸ GIOVANNETTI 2016, p. 151.

⁹ MAZZONI 2017, p. 13.

¹⁰ Enrico TESTA, *Introduzione* in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, E. Testa (ed.), Einaudi, Torino 2005, p. XIII.

¹¹ Beatrice DEMA, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)* in «Allegoria», anno XXX, n. 78, luglio-dicembre 2018, pp. 94, 103.

¹² Lucia DELLA PIETÀ, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano* (tesi di dottorato), Università degli Studi di Milano, 2011, pp. 125, 158.

¹³ Roland BARTHES, *Saggi critici*, Gianfranco Marrone (ed.), Lidia Lonzi, Marina Di Leo, Sandro Volpe (trad.), Einaudi, Torino 2002, p. 158.

IL DISCORSO METAPOETICO, METALINGUISTICO E METATESTUALE

1. Terminologia

1.1. Discorso

Il termine *discorso* è contrassegnato da una notevole polisemia. In linguistica strutturale, il discorso consiste in una manifestazione concreta e individualizzata della lingua, e corrisponde alla *parole* saussuriana¹; in un'altra accezione, consiste in un'unità linguistica transfrastica². Dominique Maingueneau (1976) distingue altre quattro accezioni, per un totale di sei:

1. sinonimo della *parole* saussuriana (linguistica strutturale);
2. unità linguistica transfrastica;
3. insieme di regole di concatenazione dell'enunciato (analisi del discorso);
4. enunciato considerato dal punto di vista del meccanismo discorsivo da cui è condizionato (*école française*);
5. ogni enunciazione che presuppone un locutore e un ascoltatore (teoria dell'enunciazione);
6. luogo dove si esercita la contestualizzazione della lingua e che le conferisce nuovi valori³.

Perdipiù, dove gli studiosi anglofoni adottano *discorso*, i germanofoni (già Louis Hjelmslev) preferiscono *testo*, attribuendovi non solo il significato di “testo scritto” ma anche “narrazione orale” e “dialogo”⁴. Cesare Segre (1999) evidenzia questa doppia valenza del termine *discorso* prendendo come esempio i testi narrativi:

essi infatti contengono per lo più dei discorsi che si immaginano effettivamente pronunciati dai personaggi (discorsi-orazione o, più spesso, discorsi quotidiani); ma costituiscono nella loro totalità un discorso (come atto di comunicazione

¹ *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Gian Luigi Beccaria (ed.), Einaudi, Torino 2013, s.v.

² Considerando il discorso nella seconda accezione, Harris (1952) elabora l'analisi del discorso sviluppando la linguistica asemantica di Bloomfield. Considerandolo nella prima accezione, Émile Benveniste (1966) lo definisce un'enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore, e lo distingue dal racconto. Analogamente, Gérard Genette (1972) distingue tra il racconto-storia e il racconto-discorso, dove il racconto-discorso corrisponde all'insieme degli elementi linguistici che segnalano la presenza di un locutore. Tzvetan Todorov (1968) definisce il discorso come l'assetto linguistico concretamente assunto da un dato racconto. Seymour Chatman (1978) evidenzia la doppia valenza del termine, che può essere inteso come discorso narrativo, ossia come sinonimo di intreccio, indicando il susseguirsi di enunciati narrativi astratti; oppure come effettiva manifestazione linguistica del discorso narrativo (*Dizionario di linguistica* 2013, s.v.).

³ Dominique MAINGUENEAU, *Invitation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, Paris 1976, pp. 11-12.

⁴ Cesare SEGREGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 187.

linguistica) composto dall'autore e rivolto al lettore⁵.

Secondo Segre, allora, «dal punto di vista linguistico, ogni testo è un grande enunciato unitario, un discorso»⁶; mentre dal punto di vista semiotico⁷, la «caratteristica del discorso è di realizzare con mezzi esclusivamente linguistici una costruzione di natura semiotica»⁸. Inoltre, al contrario del discorso orale, quello letterario è caratterizzato da un così limitato legame con la situazione immediata da «rivolgersi anche a destinatari “potenziali”, di cui siano ignote tutte le coordinate»⁹.

In questa ricerca la scelta del sostantivo *discorso* – a cui concordare, a seconda delle esigenze, gli aggettivi *metapoetico*, *metalinguistico* o *metatestuale* – deriva dal suo vantaggio tassonomico. In narratologia, infatti, quando si vuole fare riferimento all'intervento diretto della voce autoriale all'interno del testo, si ricorre proprio a questo termine. Michel Foucault (1966) definisce «discorso dell'autore» quello in cui un autore «interrompe il proprio racconto e distoglie gli occhi dal proprio testo per rivolgere un appello al lettore, per convocarlo come giudice o testimone di ciò che succede»; e «discorso legato all'atto di scrivere» quello che è «contemporaneo al proprio svolgimento e racchiuso in esso»¹⁰. Citando Foucault, Gérard Genette (1979) adotta la stessa terminologia a proposito dei luoghi del testo in cui «l'autore-narratore si compiace di assumere il proprio discorso e intervenire nel racconto»¹¹.

La scelta del sintagma *discorso meta-* al posto della forma unverbata *metadiscorso* dipende dal fatto che un discorso ha, sì, la facoltà di riferirsi a sé stesso o ad altri discorsi, tuttavia non ne ha l'obbligo. Per evitare fraintendimenti è, quindi, preferibile riservare il termine *metadiscorso* ai discorsi la cui prerogativa è proprio quella di dire qualcosa a proposito di un discorso, come ad esempio la critica letteraria, che Denis Bertrand (2007) definisce «metadiscorso sulla letteratura»¹². Maingueneau (1990) puntualizza, inoltre, che gli interventi della voce autoriale all'interno di un'opera sono parte integrante dell'opera che li ospita perché «non esiste un “metadiscorso” dell'autore che sovrasti l'opera, il discorso sul dire rientra in quel dire»¹³. Questi interventi determinano, allora, un «groviglio

⁵ SEGRE 1999a, p. 175.

⁶ SEGRE 1999a, p. 165.

⁷ In semiotica l'accezione di *discorso* illustrata da Segre è rimasta quella prevalente. Cfr. Denis BERTRAND, *Basi di semiotica letteraria*, Gianfranco Marrone, Antonio Perri (ed.), Antonio Perri (trad.), Meltemi, Roma 2007, p. 262.

⁸ SEGRE 1999a, p. 165.

⁹ SEGRE 1999a, pp. 206-207.

¹⁰ Michel FOUCAULT, *L'arrière-fable* in «L'Arc. Revue trimestrielle», n. 29, 1966, p. 6.

¹¹ Gérard GENETTE, *Figure 2. La parola letteraria*, Franca Madonia (trad.), Einaudi, Torino 1985, p. 40.

¹² BERTRAND 2007, p. 19.

¹³ D. MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris 1990, p. 128.

di livelli (enunciato, commento sull'enunciato, meta-commento)»¹⁴ che rientra nei «fenomeni di riflessività (anche detti di autoreferenzialità), attraverso i quali il discorso si riferisce alla propria attività enunciativa»¹⁵. Rappresentano, quindi, una possibilità (non un obbligo) comune a tutti i linguaggi naturali, che «intrecciano continuamente il discorso e il metadiscorso, dicono indicando che stanno dicendo»¹⁶.

1.2. Meta-

In questa tesi il prefisso *meta-* è impiegato negli aggettivi *metapoetico*, *metalinguistico* e *metatestuale* con il significato di “a proposito di, su”:

la fortuna di *meta-* è dovuta alla reinterpretazione del termine *metafisica*, è infatti usato per indicare un tipo di espressione o una disciplina che si occupa della natura, della forma e dei limiti della disciplina o dell'espressione artistica indicata dal nome cui è premesso (*metalinguistica*, *metamatematica*, *metapoesia*, *metaromanzo*, *metateoria*). Con questo valore si può usare ricorsivamente per indicare gradi di astrazione maggiori (*metametateoria*), oppure, con valore iconico, per indicare un alto grado di astrazione, o il più alto grado di astrazione possibile (*metametametaletteratura*)¹⁷.

Metapoetico e *metalinguistico* identificano i campi semantici entro cui il discorso meta- è sviluppato in modo più significativo per l'ambito poetico, cioè quelli relativi rispettivamente alla poesia e alla lingua. Il discorso metapoetico è un discorso che si svolge all'interno di un testo qualificatosi come poetico e che si riferisce a uno o più referenti collocabili nel campo semantico della poesia. Nel campo semantico della poesia può rientrare un vasto repertorio di referenti come, ad esempio, il genere letterario considerato poesia; un singolo testo di poesia, un gruppo, un libro, un gruppo di libri, un blog; l'insieme di strumenti retorici o metrici con cui si può comporre poesia; colui o colei che scrive o ha scritto poesia. Il discorso metalinguistico è un discorso che si svolge per mezzo di una lingua e che si riferisce a uno o più referenti collocabili nel campo semantico della lingua. Nel campo semantico della lingua può rientrare un vasto repertorio di referenti come, ad esempio, il linguaggio inteso come facoltà; una lingua o più lingue; la linguistica intesa come disciplina che studia la lingua; la lingua scritta o letta, parlata o ascoltata, gesticolata, pensata. Il sintagma *discorso metalinguistico*, al contrario di *discorso metapoetico*, non implica uno svolgimento all'interno di un testo che si qualifica come

¹⁴ MAINGUENEAU 1990, p. 129.

¹⁵ MAINGUENEAU 1990, p. 163.

¹⁶ MAINGUENEAU 1990, pp. 163-164.

¹⁷ Claudio IACOBINI, *Prefissazione* in *La formazione delle parole in italiano*, Maria Grossmann, Franz Rainer (ed.), Niemeyer, Tübingen 2004, p. 136.

poetico. Infatti la delimitazione della sua area di referenza è data soltanto dall'aggiunta di ulteriori complementi: in questa ricerca tale ulteriore specificazione riguarda la poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea.

Dell'aggettivo *metatestuale* esiste un'accezione altrettanto generica, che indica un discorso che si svolge in uno spazio riconoscibile come testo e che si riferisce a uno o più referenti collocabili nel campo semantico della testualità. Nel campo semantico della testualità può rientrare un vasto repertorio di referenti come, ad esempio, un testo o un gruppo di testi; un testo verbale scritto, orale, digitale, mentale; un testo non verbale; l'insieme di elementi che determinano la testualità. Esiste, poi, un uso tecnico-specialistico dell'aggettivo *metatestuale* che designa il fenomeno per cui un testo assume come referente sé stesso in quanto testo. In questa ricerca sarà adottata quest'ultima accezione. Al contrario di *metapoetico* e *metalinguistico*, l'aggettivo *metatestuale* nell'accezione tecnico-specialistica non individua un campo semantico ma identifica un fenomeno che innesci la referenza verso il medesimo spazio testuale in cui si verifica e che, se lo spazio è verbale, impiega il lessico di campi semantici come quello metapoetico, metalinguistico, semiotico.

Alle forme univerbate *metapoesia*, *metalinguaggio* e *metalingua* sono sempre preferiti i sintagmi *discorso metapoetico* e *discorso metalinguistico* perché: *metapoesia* identificherebbe un discorso che si svolge in poesia e che ha soltanto referenti di ambito poetico; *metalinguaggio* identificherebbe un discorso che si svolge in un linguaggio e che ha soltanto referenti dell'ambito del linguaggio; *metalingua* identificherebbe un discorso che si svolge in una lingua e che ha soltanto referenti linguistici.

Inoltre, nel termine *metapoesia* il prefisso *meta-* è seguito da un sostantivo che designa un genere letterario, mentre la preferenza accordata al sintagma *discorso metapoetico* deriva dall'esigenza di dipendere il meno possibile dalla sempre più obsoleta distinzione tra i generi letterari e, di conseguenza, sottrarsi al rischio che il discorso metapoetico sembri un sottogenere letterario a sé.

Saranno, invece, accolte le forme univerbate *metapoeticità*, *metalinguisticità* e *metatestualità* perché indicano non un tipo di poesia, di linguaggio/lingua, di testo bensì la proprietà meta- che ogni poesia, linguaggio/lingua, testo ha la facoltà di sviluppare.

1.2.1. Metapoeticità

Nella critica letteraria dedicata alla poesia del Novecento, l'elemento metapoetico è frequentemente evidenziato in maniera cursoria a proposito di un autore o un'autrice, di un gruppo o corrente. A Pier Vincenzo Mengaldo (1987) si deve il merito di aver delineato, anche se soltanto in teoria, una

sistematizzazione della poesia italiana novecentesca a seconda della pratica metapoetica:

cedendo a una tentazione linneiana in me insolita, ho vagheggiato talora una tipologia di poeti italiani del Novecento – magari con tanto di caselle e segni più e meno *à la mode de* linguisti e semiologi – basata sull’assenza o presenza, e allora quantità e qualità, di attività meta- o para-poetiche (nel prefisso vorrebbe prevalere il semplice valore di ‘accanto’) che affiancano quella di poeta, e che via via possono essere: riflessioni sul proprio poetare e formulazione di poetiche, esercizio della traduzione (poetica), esercizio della critica letteraria o artistica, stesura di prose coordinate formalmente e tematicamente alle poesie ecc¹⁸.

Ad oggi, però, non sono numerosi i lavori critici che hanno indagato il discorso metapoetico come fenomeno trasversale del Novecento e del Duemila.

1.2.1.1. Costante

In ambito italiano, la prima attestazione rilevante dell’uso del discorso metapoetico come metodo di studio è *Il libro di poesia* (1983) di Enrico Testa, che applica un’analisi di tipo macrotestuale a sei raccolte poetiche pubblicate negli anni Sessanta e Settanta: *Gli strumenti umani* di Sereni, *Le case della Vetra* di Raboni, *Il muro della terra* di Caproni, *Il tradimento* di Landolfi, *Postkarten* di Sanguineti, *Il Galateo in Bosco* di Zanzotto. A partire da queste raccolte, Testa illustra le relazioni che intercorrono tra l’intero libro di poesia e i singoli testi. Una di queste relazioni si esprime nelle «poesie di poetica», così definite:

nelle poesie di poetica l’esercizio della scrittura sembra rallentare per riferirsi, in maniera più o meno esplicita, alle sue impalcature, al suo procedere e, talvolta, al suo etimo ideologico e psicologico. Questo particolare genere di poesie determina il piano della coerenza macrotestuale “a mente fredda”, dà indicazioni al lettore sulle strade che percorrono le isotopie semantiche e stabilisce, in certa misura, il centro “razionale” del libro. Si può ragionevolmente supporre che il loro rapporto con gli altri testi sia basato su una sorta di imperfetta sineddoche: queste poesie danno, accompagnandola ad una riflessione metatestuale, una sintetica rappresentazione dei costituenti fondamentali dell’architettura semantica e compositiva del libro. Si tratta, quindi, di testi che, articolati sulla relazione strutturale “parte-insieme”, sono emblematici – ad un grado più alto degli altri – dell’intero macrotesto: ci informano sui suoi nodi tematici e ci istruiscono nella decodifica¹⁹.

A questa definizione, costruita sulle figure retoriche della sineddoche e dell’emblema,

¹⁸ Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 395.

¹⁹ Enrico TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, il melangolo, Genova 1983, pp. 96-97.

corrispondono, *Ipersonetto* di Zanzotto, *Condizione* e *Le carte* di Caproni, le postkarten n. 30 e n. 49 di Sanguineti, *I versi* di Sereni, dieci testi di Landolfi.

Niccolò Scaffai riprende la sineddoche in sede di analisi metapoetica ne *Il poeta e il suo libro* (2005), rielaborazione della sua tesi di dottorato, discussa all'Università di Bergamo nel 2003. Scaffai propone di applicare al libro di poesia quattro «figure macrotestuali» o «procedimenti metafigurati»²⁰, di cui una è la sineddoche. Definisce metaletterari quei componimenti che «mettono in luce l'operazione della scrittura, lasciando sullo sfondo i contenuti per portare in primo piano la riflessione sul libro e sul senso della poesia»²¹ e li mette a sistema come testi programmatici composti *ad hoc* per i libri di poesia che li contengono. Menziona come esempi due componimenti d'apertura: *Il tu* di Satura e *The Hill* dell'*Antologia di Spoon River*.

Nel 2011 Lucia Della Pietà discute all'Università Statale di Milano la tesi di dottorato *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano*. Il corpus del suo studio include testi poetici dei e delle seguenti autori e autrici, con maggiore spazio dato a quelli in lingua italiana: Anedda, Baudelaire, Bertolucci, Boito, Brecht, Campana, Caproni, Cardarelli, Cavalli, Celan, Cendrars, Ciabatti, D'Annunzio, D'Elia, de Andrade, de Mello Breyner Andersen, De Luca, Enzensberger, Erba, Fortini, Fried, Giudici, Gozzano, Helder, Kavafis, Luzi, Majakovskij, Mallarmé, Merini, Miłosz, Montale, Moretti, Neruda, Nietzsche, O'Neill, Palazzeschi, Pasolini, Penna, Plath, Praga, Porta, Quasimodo, Queneau, Raboni, Ramat, Rimbaud, Rosselli, Rossi, Saba, Sanguineti, Saramago, Sereni, Solmi, Szymborska, Tranströmer, Tzara, Ungaretti, Voznesenskij, Whitman, Zanzotto. Le date simbolo scelte come limiti temporali sono il 1906, data di pubblicazione della *Desolazione del povero poeta sentimentale* nella raccolta *Piccolo libro inutile* di Corazzini, e il 1999, pubblicazione de *La poesia* nella raccolta *Didascalie per la lettura di un giornale* di Magrelli. Della Pietà definisce metapoesia

la poesia nella e sulla poesia, la poesia che parla di se stessa, una poesia doppia, che unisce la poesia come contenuto alla poesia come forma. [...]

La poesia della poesia, quasi una sorta di *mise en abîme* se nella poesia c'è la poesia, la poesia che compare e viene scritta dai poeti non come ragionata dichiarazione d'intenti in prosa, ma direttamente nei versi delle proprie poesie, ponendosi evidentemente in un progetto in certo modo necessario di esplicitazione o di giustificazione teorica, di riflessione e di autocoscienza critica, se non di costruzione linguistica di un'esistenza poetica²².

²⁰ Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005, pp. 26-27.

²¹ SCAFFAI 2005, p. 113.

²² Lucia DELLA PIETÀ, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano* (tesi di dottorato), Università degli Studi di Milano, 2011, pp. 13, 21.

La struttura della sua ricerca consiste nell'applicazione ai testi metapoetici selezionati di domande-categoria mutate dal *De inventione* di Cicerone per il tramite della trattatistica medievale: chi è il poeta? cosa canta il poeta? com'è la poesia? cos'è la poesia? dov'è la poesia? quando c'è la poesia? perché c'è la poesia? Le analisi dei singoli testi le permettono di notare la ricorrenza di tre temi: l'irrazionalità della poesia, la contraddizione nella scelta di comporre poesia, la considerazione della poesia come cura. Della Pietà propone, in aggiunta, un approfondimento di carattere filosofico sul pensiero tardo di Martin Heidegger allo scopo di evidenziare il potere ontologico della metapoesia; e uno di carattere comparatistico sull'ultima attività critica di Francesco Orlando al fine di considerare il tema metapoetico come una figura dell'invenzione in quanto dominante semantica.

Il primo studio sistematico interamente dedicato al discorso metapoetico nella poesia del Novecento è stato condotto sulla poesia in lingua spagnola da Leopoldo Sánchez Torre, che nel 1992 discute all'Università di Oviedo la tesi di dottorato *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, pubblicata l'anno successivo. Il suo lavoro consta di una prima parte teorica, di confronto e definizione dei concetti fondamentali impiegati, e di una parte analitica, dedicata alle quattro pratiche metapoetiche più rilevanti della poesia spagnola del Novecento: l'opera di Juan Ramón Jiménez, di José Ángel Valente e dei gruppi denominati *poetas sociales* e *los novísimos*. Sánchez Torre si preoccupa di mettere ordine tra alcuni termini meta- adottati in linguistica e in letteratura. Innanzitutto, distingue due tipi di metalinguaggio:

1) il metalinguaggio, nel senso ristretto del termine, sarà il linguaggio che parla di sé stesso, pertanto il metalinguaggio e il linguaggio-oggetto saranno un solo e unico linguaggio; 2) un metalinguaggio, nell'accezione generale del termine, sarà un linguaggio utilizzato per fare riferimento a un altro linguaggio (il castigliano per parlare del latino, per esempio, o il linguaggio naturale per descrivere la musica); metalinguaggio e linguaggio-oggetto sono in questo caso due linguaggi distinti²³.

L'esempio più lampante del primo tipo di metalinguaggio è la linguistica, dove una determinata lingua ha per oggetto di studio sé stessa. Come nel caso dei metalinguaggi si ha una lingua che parla di una lingua (sia essa sé stessa o un'altra), così la «la metaletteratura è, soprattutto, letteratura, un'analisi *letteraria* delle convenzioni della letteratura»²⁴. Una riflessione sulla letteratura condotta in un'opera non letteraria, dunque, non è definibile metaletteratura. La confusione terminologica circa i fenomeni meta- che Sánchez Torre avverte già negli anni Novanta deriva, a suo parere, dal prestito

²³ Leopoldo SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Publicaciones / Departamento de Filología Española, Oviedo 1993, pp. 20-21.

²⁴ SÁNCHEZ TORRE 1993, p. 27.

del termine *metalinguaggio* dalla linguistica e dalla sua mancata ridefinizione in ambito letterario, ulteriormente aggravata dalla polisemia del prefisso *meta*-²⁵. Come primo atto contro il lassismo terminologico Sánchez Torre propone un sistema tripartito di livelli-oggetto e metalivelli²⁶:

LIVELLO-OGGETTO	METALIVELLO
lingua	livello metalinguistico
testo	livello metatestuale
letteratura	livello metaletterario ²⁷

Nel livello metalinguistico colloca glosse, parafrasi, definizioni, traduzioni, ossia gli enunciati che hanno per oggetto una riflessione sulla lingua o sulle lingue. Il livello metatestuale corrisponde, invece, agli enunciati che incorporano la riflessione del testo su sé stesso e che possono riguardare il suo processo di creazione, di ricezione, il testo stesso (struttura, assetto linguistico ed estetico); ciò che si può chiamare metatesto è, pertanto, l'insieme di tali enunciati all'interno di un testo. Nel livello metaletterario, infine, sistema gli enunciati il cui contenuto consiste in una riflessione sulla letteratura. La metapoesia appartiene a quest'ultimo livello:

sono metapoetici tutti quei testi poetici in cui la riflessione sulla poesia risulta essere il principio strutturale, cioè, quelle poesie in cui si tematizza la riflessione sulla poesia²⁸.

In questo caso diventa ancora più importante ricordare che potrà godere dello status metapoetico soltanto un testo di poesia. Sánchez Torre concepisce, inoltre, tale status prima di tutto come spazio di tensione tra il linguaggio poetico e il linguaggio teorico. Il suo studio si concentra sulla pratica metapoetica del Novecento perché in questo secolo si è sviluppata con particolare vivacità²⁹, in special modo con i *novísimos*, il gruppo di poeti compresi da Josep Maria Castellet nell'antologia *Nueve novísimos poetas españoles* del 1970.

Il lavoro di Sánchez Torre ha inaugurato una copiosa produzione critica circa i fenomeni meta- nella poesia spagnola novecentesca, tra cui quello di José Antonio Pérez Bowie (1994), che distingue nella

²⁵ «La teoria della letteratura ha adottato dalla linguistica il termine metalinguaggio, ma non lo ha ridefinito per dar conto delle sue proprie necessità. A partire dagli anni Settanta incontriamo nei lavori teorici sulla letteratura termini come *metaletteratura*, *metapoesia*, *metaromanzo*, *metafiction*..., ed equivalenti meno precisi, anche meno pretenziosi, come *testo autocosciente* o *autoriflessivo*, *narrazione speculare*, *narcisismo letterario* e altri, che pretendono di “tradurre” i termini precedenti in un linguaggio più “elegante” o meno coinvolto con la linguistica» (SÁNCHEZ TORRE 1993, p. 29).

²⁶ La distinzione tra livelli-oggetto e metalivelli è ripresa da John M. Lipski (*On the Meta-structure of Literary Discourse* in «Journal of Literary Semantics», vol. V, n. 2, 1976, p. 53), quella tra i concetti di metalinguistico e metatestuale da Jan Baetens (*Le métalinguistique dans le texte (à propos des romans de R. Pinget)* in «Romantic Review», vol. 75, n. 1, 1984, p. 81) e da Bernard Magné (*Le métatextuel* in «TEM. Texte en main», n. 5, 1986, p. 84).

²⁷ SÁNCHEZ TORRE 1993, p. 30.

²⁸ SÁNCHEZ TORRE 1993, p. 85.

²⁹ SÁNCHEZ TORRE 1993, p. 156.

poesia spagnola contemporanea cinque nuclei tematici: la poesia sulla poesia, la poesia come poetica, la l'impossibilità della parola, l'insufficienza del linguaggio, la centralità del materiale grafico; oppure quello di Arturo Casas (2011), che suggerisce di ampliare l'oggetto di studio di Sánchez Torre estendendo l'analisi ai testi poetici dove non tutta l'enunciazione è metapoetica e ai testi non metatestuali.

Per quanto riguarda la poesia in lingua inglese, invece, negli anni Novanta esce la miscellanea *La figlia che piange. Saggi su poesia e meta-poesia* (1995), curata da Agostino Lombardo. Nel volume sono raccolti venticinque interventi «sulla rappresentazione dell'arte e dell'oggetto artistico nella tradizione poetica inglese e americana, da Shakespeare ai nostri giorni»³⁰, tuttavia non viene formulata una definizione condivisa della «meta-poesia» menzionata nel titolo.

Il primo lavoro sistematico sul discorso metapoetico in lingua inglese è *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition* (2019) di Daniella Jancsó. Già dal titolo si evince la stretta correlazione in cui Jancsó pone metapoesia e lirica: con il termine *metapoetry*, infatti, intende essenzialmente *metalyric*. Il corpus comprende principalmente poesia lirica e, solo occasionalmente, poemi epici, poemi narrativi e drammi in versi, e consiste in oltre un migliaio di testi poetici di alcune centinaia di poeti scriventi in lingua inglese, soprattutto appartenenti al canone³¹. Lo studio è suddiviso in tre capitoli dedicati alla lingua della poesia; al ruolo che il poeta gioca nel processo creativo e in rapporto ai predecessori; alle concezioni della poesia.

A proposito della lingua poetica, Jancsó individua nel Romanticismo uno spartiacque fondamentale. Fino all'epoca pre-romantica, infatti, i testi metapoetici contenevano principalmente riflessioni sullo stile, come la ricerca di espressioni appropriate e il desiderio di differenziarsi dalle mode. Dal Romanticismo in poi, invece, hanno iniziato a concentrarsi sulla natura del linguaggio, sulla qualità delle parole, sul rapporto del poeta con il medium poetico. Nel capitolo dedicato alla lingua della poesia cita alcuni testi tratti dalle opere di Robert Creeley, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Keith Douglas, W. S. Graham, Geoffrey Hill, Ted Hughes, Sylvia Plath, Edward Thomas, Williams Carlos Williams. Nella poesia inglese del Novecento il linguaggio è concepito in termini di vitalità e violenza, e le parole come entità che possono uccidere e dare vita. Sembra che queste due categorie possano corrispondere all'analisi della poesia italiana contemporanea svolta da Gianluigi Simonetti (2018), secondo il quale quest'ultima oscilla tra i due poli “mito delle origini” e “nevrosi della fine”.

Lo studio di Jancsó, in definitiva, è costruito su un costante confronto della metalirica novecentesca con la lirica tradizionale. I termini di paragone sono il metro del verso, la rima, la sintassi, i destinatari,

³⁰ Agostino LOMBARDO, *La figlia che piange. Saggi su poesia e metapoesia*, Bulzoni, Roma 1995, p. 9.

³¹ Daniella JANCÓS, *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, De Gruyter, Berlin 2019, p. 14.

la strofa, la forma metrica del componimento, lo stile. In ciascun ambito Jancsó rileva una sostanziale continuità:

- nonostante la preponderanza del verso libero, continuano ad essere impiegati metri come tetrametri trocaici, tetrametri giambici, pentametri giambici;
- le rime regolari sono ancora ampiamente riscontrabili, spesso in corrispondenza di un cambio di argomento;
- i più diffusi interventi sulla sintassi consistono in effetti di ambiguità e in limitate deviazioni rispetto alla norma;
- tanto i poeti modernisti quanto i non modernisti continuano a rivolgere invocazioni alle muse, alle divinità, agli animali, a entità astratte e ad altri poeti;
- anche i testi metapoetici in versi liberi seguono degli schemi strofici e anche quelli privi di strofe uniformi tendono verso una distribuzione simmetrica;
- la maggior parte delle metaliriche hanno la forma di sonetto, sestina, villanella³², *pantoum*³³;
- la lingua poetica si mantiene sempre distante dal linguaggio quotidiano essenzialmente grazie a figure di suono, di ripetizione e iperboli³⁴.

Nell'ambito delle letterature comparate, Aida O. Azouqa (2008) propone il discorso metapoetico come occasione di confronto tra le opere dei poeti modernisti occidentali e quelle dei New Poets arabi. Azouqa definisce *metapoetry* «quei testi poetici che fanno oggetto di poesia la poesia e la critica letteraria» e contestualizza l'uso del termine in Occidente:

durante gli anni Sessanta del XX secolo, il suffisso “meta” fu applicato a quei testi, in poesia e in narrativa, che facevano della letteratura stessa l'argomento di testi letterari. Pertanto, la metapoesia comporta una ridefinizione dei confini della letteratura: per la prima volta nella storia della letteratura, poeti dell'emisfero occidentale distrussero le barriere che tradizionalmente separavano la poesia (e la narrativa) dalla critica, in quanto modernisti trasformarono la propria poesia in binari per l'indagine di una molteplicità di questioni critiche, così gettarono le fondamenta di un nuovo sotto-genere di poesia che è ora conosciuto come

³² La *villanelle* è una forma poetica, solitamente di argomento pastorale o lirico, che consiste in cinque strofe da tre versi e una quartina finale, con solo due rime in tutto. Il primo e il terzo verso della prima strofa si ripetono alternativamente nelle successive come ritornelli e nell'ultima quartina formano il distico finale. Deriva probabilmente un'anglicizzazione della parola italiana *villanella* (OED, s.v.). Nella poesia italiana, la villanella è un componimento di argomento rustico dei secoli XV-XVI-XVII. Privo di schemi metrici fissi, mutua quelli della ballata o della frottola, e predilige l'endecasillabo (*Dizionario di linguistica* 2013 s.v.).

³³ Il *pantun* (o *panton* o *pantoum* o *panton*) è una forma metrica malese che consiste in quartine con schema rimico ABAB dove il significato del primo distico allude a quello del secondo. Il secondo e il quarto verso della prima quartina sono ripetuti come primo e terzo nella quartina successiva. Fu diffusa in Europa da Victor Hugo con *Le orientali* (1829); il suo uso in inglese era inizialmente associato ad Austin Dobson (1840-1921), celebre per i prestiti dalle forme metriche francesi (OED, s.v.).

³⁴ JANCÓS 2019, pp. 217-220.

metapoesia³⁵.

Al contrario dell'Occidente, dove si diffuse a partire dagli anni Venti del Novecento, nel mondo arabo la metapoesia si manifestò negli anni Cinquanta. Dopo l'esodo palestinese del 1948, i poeti arabi, stanchi del soggettivismo dei loro predecessori, decisero che la loro poesia avrebbe dovuto rispondere alle sollecitazioni del momento storico. Divennero noti come *New Poets* i poeti Badr Shākīr al-Sayyāb e 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī e la poeta Nazik al-Mala'ika. Azouqa sceglie di non concentrarsi sui temi metapoetici prediletti dai modernisti occidentali, come ad esempio la creatività poetica, l'immortalità attraverso l'arte, l'alienazione del poeta, il poeta-vate, il potere dell'immaginazione di trasformare e ordinare la realtà. Indaga piuttosto tre temi a suo parere passibili di interpretazione metapoetica in senso metaforico che definisce «modalità espressive di oscuramento delle sollecitudini metapoetiche»³⁶. Queste modalità riguardano l'immaginario legato alla danza, che appartiene a W. B. Yeats, Williams Carlos Williams, T. S. Eliot, Theodore Roethke; il mito classico, in particolare quello di Orfeo, che caratterizza la metapoesia di Marina Tsvetaeva; l'invocazione della natura in corrispondenza di un'allusione alle avanguardie artistiche, soprattutto Picasso, tipica di Wallace Stevens. Azouqa compara Yeats, Tsvetaeva, Stevens con al-Bayātī, considerato il pioniere della metapoesia araba, raffrontando questi tre temi. La sua ricerca evidenzia, così, la capacità di al-Bayātī di mescolare elementi della poesia occidentale con la tradizione araba³⁷.

1.2.1.2. Monografica

Le caratteristiche meta- di un singolo o una singola poeta si trovano spesso menzionate all'interno di lavori non specificamente dedicati ai fenomeni meta-³⁸, mentre più raramente diventano l'oggetto di studio principale.

La *metapoesía* di Valerio Magrelli³⁹ è indagata da Carmelo Vera Saura (1994), che prende in esame

³⁵ Aida O. AZOUQA, *Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry: A Study in Analogies* in «Journal of Arabic Literature», vol. 39, n. 1, 2008, pp. 38-39.

³⁶ AZOUQA 2008, p. 39.

³⁷ Joroslav Stetkevych (2016) usa addirittura l'aggettivo *metapoetic* per indicare l'epoca modernista, scelta come limite cronologico della sua ricerca dedicata al tema dell'inseguimento nella poesia araba (*The Hunt in Arabic Poetry from Heroic to Lyric to Metapoetic*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2016). Come Azouqa, anche Stetkevych fornisce un'interpretazione metapoetica di determinate figure retoriche: ad esempio, trova che il poema *Tardiyyah* (1992) del poeta egiziano Muḥammad 'Afīf Maṭar diventi esso stesso la propria «metafora metapoetica, o chiamiamola similitudine, o chiamiamola allegoria, che fagocita tutto» (p. 254).

³⁸ Per citare un esempio, Testa (2005, p. XXIX) menziona il discorso metapoetico come «antico costume nazionale» e lo rintraccia nelle opere poetiche di Maurizio Cucchi e di Antonella Anedda come esito della loro costitutiva tragicità.

³⁹ L'attitudine metapoetica di Magrelli è spiccata al punto da ottenere frequentemente menzioni anche all'interno di ricerche di ampio respiro. Simonetti (2018) calcola che la lirica di Magrelli, «tutta al secondo grado o al terzo», è impazzata

le sue raccolte pubblicate fino a quel momento, vale a dire *Ora serrata retinae*, *Nature e venature* ed *Esercizi di tiptologia*. La prima è fin da subito identificata come opera che ruota attorno all'atto della scrittura. Vera Saura rileva, poi, la progressione del discorso metapoetico nelle altre due raccolte, leggendo in chiave metapoetica tutto il sistema di metafore e similitudini che funzionano su campi semantici diversi da quello della poesia. Conclude, infine, che «la poesia di Magrelli si distanzia dalla tradizione poetica italiana per l'uso del lessico, per il suo carattere metapoetico, riflessivo e inumano»⁴⁰.

La pratica metapoetica nella poesia di Amelia Rosselli è, invece, oggetto di studio di Tatiana Bisanti (2007) e di Alessandro Moro (2018). Bisanti indaga il fenomeno congiuntamente a quello metalinguistico concentrandosi sull'«isotopia metalinguistica e metapoetica, un percorso semantico relativo all'enunciazione che si snoda lungo l'intero arco della produzione rosselliana»⁴¹. Dopo aver analizzato alcuni testi tratti da *Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Documento*, *Primi scritti*, *Sleep* e *La libellula*, Bisanti conclude che l'isotopia metapoetica e metalinguistica deriva dall'esigenza di smascherare l'incapacità del linguaggio di rappresentare la realtà e si realizza in un discorso poetico privo sia di referente sia di interlocutori, in perenne crisi logico-grammaticale, dove all'emittente non resta che stravolgere il linguaggio tradizionale ed elaborare regole alternative a quelle codificate, come l'enunciazione analfabeta. Alessandro Moro (2018) circoscrive, invece, la propria indagine a *Variazioni belliche*, prendendo le mosse dalla constatazione che il carattere riflessivo della poesia rosselliana è ormai assodato. Attribuisce a Daniela La Penna il merito di aver impostato la riflessione critica su *Variazioni belliche* a partire dalla questione metapoetica e di aver suggerito la lettura metapoetica del tema religioso. Anche Moro estende, allora, la ricerca alla pratica metalinguistica di Rosselli poiché giunge alla conclusione che in *Variazioni belliche* lo spazio metrico diventa l'antidoto contro la fallacia del linguaggio in quanto consente il ricongiungimento con il divino⁴².

1.2.2. Metalinguisticità

La metalinguisticità è una proprietà di confine tra diverse discipline, infatti le nozioni di *metalinguistico*, *metalingua*, *metalinguaggio* sono state indagate in logica, filosofia del linguaggio,

con la pubblicazione della sua prima raccolta, *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980), dove «una poesia su tre contiene allusioni all'atto dello scrivere» (p. 188). Dei testi di *Ora serrata retinae*, Maria Borio (2018) sceglie, infatti, di analizzare proprio quelli sulla scrittura, evidenziandone l'equilibrio secondo cui «una serie compatta di poesie sull'immagine del quaderno» nella prima sezione è controbilanciata nella seconda da «una sequenza metapoetica sulla scrittura» (p. 213).

⁴⁰ Carmelo VERA SAURA, *La metapoesia de Valerio Magrelli* in «Philologia Hispalensis», vol. IX, 1994, p. 47.

⁴¹ Tatiana BISANTI, «*Rimava vocabolari tormentosi*»: il livello metalinguistico e metapoetico nell'opera di Amelia Rosselli in «Quaderni del Circolo Rosselli», vol. XCVIII, n. 3, 2007, p. 79.

⁴² Alessandro MORO, *La ricerca del «supremo potere». La vena mistica e metapoetica di Variazioni belliche di Amelia Rosselli* in «Rivista di letteratura italiana», anno XXXVI, n. 3, 2018, pp. 83-98.

linguistica, semiotica, letteratura.

1.2.2.1. Linguistica

Il termine *metalingua* è menzionato da Hjelmslev ne *I fondamenti della teoria de linguaggio* (1943) in relazione agli sviluppi introdotti dai logici polacchi:

una semiotica il cui piano del contenuto sia una semiotica: si tratta della cosiddetta metalingua (o piuttosto *metasemiotica*), cioè di una semiotica che tratta di una semiotica; e nella nostra terminologia questo deve significare una semiotica il cui contenuto è una semiotica; tale metasemiotica deve essere la lingua stessa⁴³.

Hjelmslev distingue, infatti, tra semiotiche connotative e metasemiotiche, cioè tra «semiotiche il cui piano dell'espressione è una semiotica, e semiotiche il cui piano del contenuto è una semiotica»⁴⁴. La metalingua corrisponde alla metasemiotica, ma Hjelmslev preferisce impiegare questo secondo termine. Tra una metasemiotica e la sua semiotica-oggetto intercorre un rapporto di identità:

normalmente una metasemiotica sarà (o può essere) uguale in tutto o in parte alla sua semiotica oggetto. Così il linguista che descrive una lingua potrà servirsi di tale lingua nella descrizione⁴⁵.

La nozione di metalingua viene recepita da Roman Jakobson (1958), che la include nel sistema a sei fattori della comunicazione verbale in qualità di funzione corrispondente al messaggio:

la logica moderna ha introdotto una distinzione fra due livelli di linguaggio: il “linguaggio-oggetto”, che parla degli oggetti, e il “metalinguaggio”, che parla del linguaggio stesso. Ma il metalinguaggio non è soltanto uno strumento scientifico necessario utilizzato dai logici e dai linguisti; esso svolge anche una funzione importante nel linguaggio di tutti i giorni. [...] Ogni volta che il mittente e/o il destinatario devono verificare se essi utilizzano lo stesso codice, il discorso è centrato sul codice: esso svolge una funzione metalinguistica, o di chiosa⁴⁶.

A differenza di Hjelmslev, Jakobson rimarca l'uso non scientifico ma quotidiano del metalinguaggio. Ad ogni modo, entrambi hanno fatto da tramite per la diffusione della nozione di metalingua/metalinguaggio dalla logica alle discipline umanistiche in generale, inducendo gli studiosi e le studiose

⁴³ Louis HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Giulio C. Lepschy (trad.), Einaudi, Torino 1987, p. 128.

⁴⁴ HJELMSLEV 1987, p. 122.

⁴⁵ HJELMSLEV 1987, p. 129.

⁴⁶ Roman JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Luigi Heilmann (trad., ed.), Letizia Grassi (trad.), Feltrinelli, Milano 2002, p. 189.

a interrogarsi circa la sua esistenza e ad analizzarne la fenomenologia. Rispetto alla letteratura, Roland Barthes (1959) riconduce ai «primi vacillamenti della buona coscienza borghese»⁴⁷ la percezione, da parte della letteratura, della propria duplicità di letteratura-oggetto e meta-letteratura. Le fasi principali di tale sviluppo coincidono con

- la coscienza artigianale della produzione letteraria (Flaubert),
- la mescolanza tra letteratura e pensiero della letteratura (Mallarmé),
- la letteratura come dichiarazione dell'intento di scrivere letteratura (Proust),
- la moltiplicazione all'infinito dei significati (surrealismo),
- la speranza di ottenere una specie di candore della scrittura (Robbe-Grillet).

Queste considerazioni inducono Barthes a definire il periodo che va dalla metà dell'Ottocento fino alla sua contemporaneità come il secolo che «si è posto incessantemente la domanda Che cos'è la letteratura?» e che ha condotto tale interrogazione laddove «la letteratura finge di distruggersi come linguaggio-oggetto senza distruggersi come meta-linguaggio»⁴⁸.

Nel 1972 la linguista Anna Wierzbicka parte dal presupposto che per descrivere i significati non occorre nessun linguaggio formale ma è sufficiente una variante del linguaggio naturale ed elabora la teoria del *Natural Semantic Metalanguage* (NSM). Wierzbicka propone contestualmente un insieme di quattordici universali semantici primitivi, la cui caratteristica consiste nel poter essere compresi anche dai bambini. Il NSM mira, dunque, a rappresentazioni semantiche strutturate sul linguaggio naturale che siano le più semplici possibile e, perciò, immediatamente comprensibili. Come approfondimento del NSM, Cliff Goddard (2002) stila un primo elenco di enunciati costruiti con gli universali semantici primitivi e traducibili in tutte le lingue senza distorsioni né perdite di significato⁴⁹.

Josette Rey-Debove si fregia del merito di aver elaborato il primo studio sistematico di linguistica dedicato al metalinguaggio, intitolato per l'appunto *Le métalangage* (1978; 1997). Denuncia l'indifferenza che durante gli anni Sessanta i linguisti francesi hanno riservato a tale nozione, sebbene la necessità di studiarla fosse stata già stata debitamente evidenziata dai logici e dai filosofi del linguaggio⁵⁰. Nel passaggio da questi campi di studio a alla linguistica, però, è fondamentale chiarire anche

⁴⁷ Roland BARTHES, *Saggi critici. Nuova edizione*, Gianfranco Marrone (ed.), Lidia Lonzi, Marina Di Leo, Sandro Volpe (trad.), Einaudi, Torino 2002, p. 95.

⁴⁸ BARTHES 2002, p. 96.

⁴⁹ La nascita e l'evoluzione del metodo NSM è ricostruito da Uwe Durst in *The Natural Semantic Metalanguage approach to linguistic meaning* («Theoretical linguistics», n. 29, 2003, pp. 157-200).

⁵⁰ Josette REY-DEBOVE, *Le Métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Armand Colin, Paris 1997, pp. V-VI.

come cambia il significato del termine *metalinguaggio*⁵¹:

il metalinguaggio logico serve a costruire la definizione di verità per il linguaggio-oggetto formalizzato, e non serve a nient'altro. Il metalinguaggio linguistico serve a descrivere un linguaggio naturale costruendo delle definizioni di accettabilità e non di verità⁵².

Rey-Debove chiarisce, inoltre, quale uso della terminologia tecnica della linguistica è opportuno adottare per l'indagine sul metalinguaggio. Innanzitutto, con *metalinguaggio* intende «la funzione metalinguistica di una lingua data [...], così come la funzione metalinguistica del linguaggio in generale». Con il sintagma *competenza metalinguistica* si riferisce alla competenza di «produrre delle frasi accettabili a proposito della lingua, soprattutto quelle che affermano che le frasi sul mondo sono o meno accettabili»⁵³. Il suo impianto tassonomico comprende anche il termine *discorso* nell'accezione di “manifestazione concreta della lingua” tipica della linguistica strutturale:

il sistema metalinguistico codificato è una metalingua rispetto a una lingua data, e la realizzazione di tale sistema nel discorso è un metadiscorso rispetto a un discorso su una lingua data. L'insieme della metalingua e del metadiscorso di una lingua L_1 è il metalinguaggio M_1 della lingua L_1 ⁵⁴.

Perciò si può sintetizzare che il metalinguaggio di una determinata lingua consta di un sistema codificato chiamato metalingua e di una sua realizzazione pratica chiamata metadiscorso. A questo punto, però, l'aggettivo *metalinguistico* suscita un problema morfosintattico. Il francese, al contrario dell'italiano, dispone sia di un aggettivo corrispondente al sostantivo *lingua*, cioè *linguistique*, sia di uno corrispondente a *linguaggio*, cioè *langagier*. Presso gli studiosi, tuttavia, è in uso soltanto *metalinguistique* (e non *metalangagier*), pertanto Rey-Debove decide di adeguarsi alla vulgata.

Nel 2007 Herman Cappelen ed Ernie Lepore pubblicano per la Oxford University Press uno studio sulla citazione intitolato *Language Turned On Itself. The Semantics and Pragmatics of Metalinguistic Discourse*. Così definiscono il significato che attribuiscono all'espressione *discorso metalinguistico*:

⁵¹ Rispetto alla differenza tra linguaggio-oggetto e metalinguaggio, però, la posizione risultata prevalente nell'ambito della linguistica è quella espressa, tra gli altri, da Claude Hagège, secondo cui non esiste un metalinguaggio formalizzato per parlare del linguaggio ma soltanto un lessico metalinguistico che corrisponde ai termini tecnico-specialistici della grammatica (Claude HAGÈGE, *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Franco Brioschi, trad., Einaudi, Torino 1989, p. 287).

⁵² REY-DEBOVE 1997, p. 295.

⁵³ REY-DEBOVE 1997, p. 20.

⁵⁴ REY-DEBOVE 1997, pp. 20-21.

quando il linguaggio è usato per attribuire proprietà al linguaggio o altrimenti teorizzarlo, serve un dispositivo che – per prendere in prestito la frase calzante di Donald Davidson – ‘rivolge il linguaggio su sé stesso’. La citazione, in quanto nostro strumento metalinguistico primario, è un dispositivo davvero centrale⁵⁵.

Considerano addirittura sinonimi gli aggettivi *citazionale* e *metalinguistico* se concordati con *uso*: «quando le parole sono usate con determinate intenzioni, sono usate citazionisticamente, e in tali occasioni non sono usate con i loro significati o la loro diffusione abituali»⁵⁶.

La Cambridge Scholars Publishing, invece, nel 2015 pubblica il volume collettivo *Metalinguistic Discourses* curato da Viviane Arigne e Christiane Rocq-Migette. Nel primo capitolo, Jean Pamiès chiarisce l’accezione con cui il sintagma viene impiegato all’interno del libro:

il termine ‘discorso metalinguistico’ sarà adottato per coprire tutti gli strumenti che il teorico usa per esprimere ciò che deve dire:

- a) sull’oggetto che ha scelto di studiare [...];
- b) sul quadro epistemologico che ha scelto per guidare la sua ricerca [...]; e
- c) in una prospettiva riflessiva, sui concetti e costrutti che usa per raggiungere i suoi obiettivi.

Per trovare o ideare le risorse espressive necessarie, il discorso metalinguistico come al solito attingerà contemporaneamente:

- i. dal vocabolario e dalla sintassi del linguaggio naturale [...];
- ii. da una classe aperta di diagrammi artificiali, schemi o formule, comprese quelli dei linguaggi artificiali o dei sistemi formali⁵⁷.

L’accezione di discorso metalinguistico adottata è, dunque, quella di discorso specialistico sul linguaggio. Gli studi ospitati nel volume, infatti, prendono in esame l’evoluzione e la strutturazione di alcune teorie linguistiche. Jean-Pierre Desclés e Zlatka Guentchéva attingono il concetto di “rappresentazione metalinguistica” dalla tripartizione dei livelli di rappresentazione proposta da Antoine Culioli (1990), che prevede: 1) la rappresentazione; 2) la rappresentazione linguistica, traccia dell’attività della rappresentazione del primo livello; 3) la rappresentazione metalinguistica esplicita. Desclés e Guentchéva mantengono la struttura a tre livelli ma ne mutano la gerarchia in: 1) configurazioni linguistiche (morfologiche e sintattiche), 2) rappresentazioni metalinguistiche; 3) rappresentazioni

⁵⁵ Herman CAPPELEN, Ernie LEPORE, *Preface in Language Turned On Itself. The Semantics and Pragmatics of Metalinguistic Discourse*, Oxford University Press, New York 2007, p. 1.

⁵⁶ CAPPELEN-LEPORE 2007, p. 84.

⁵⁷ Jean PAMIÈS, *Metalinguistic Discourse and Formal Representation in Metalinguistic Discourses*, Viviane Arigne, Christiane Rocq-Migette (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, p. 5.

cognitive⁵⁸. Charles-Henry Morling riflette, invece, sulla nozione di metafunzione ricostruendo le tappe del lavoro che, a partire dal biennio 1967-1968, ha condotto il linguista Michael Halliday ad elaborare la Grammatica sistemico-funzionale. Per Halliday, un sistema adempie a una funzione, mentre un cluster di sistemi adempie a una funzione generale del linguaggio, ossia a una metafunzione: la differenza tra una funzione strutturale e una metafunzione è, dunque, di tipo dimensionale⁵⁹. Halliday, dopo aver identificato quattro diversi cluster, postula l'esistenza di quattro diverse metafunzioni:

- la *metafunzione sperimentale*, la quale agisce come cornice concettuale che usiamo per codificare le nostre esperienze valendoci delle categorie di “processo” e di “partecipanti”;
- la *metafunzione logica*, che gestisce le relazioni universali come *e/o*, la negazione, l'implicazione, ecc.;
- la *metafunzione del discorso* – che Halliday in seguito rinominerà metafunzione “testuale” –, che è responsabile della coerenza di un testo;
- la *metafunzione interpersonale*, che è usata per esprimere i vari ruoli che il parlante può assumere durante un atto di comunicazione⁶⁰.

Quindi, il significato attribuito da Halliday al prefisso *meta-* nel sostantivo *metafunzione* non corrisponde a quello scelto per l'aggettivo *metalinguistico* dagli autori di *Metalinguistic Discourses*, poiché con *metafunzione* Halliday non intende una “funzione sulla funzione”.

Diana Peppoloni (2018) indaga, invece, il ruolo della consapevolezza metalinguistica nell'acquisizione delle lingue straniere. Questa è la definizione del prefisso *meta-* che sceglie di adottare nel suo lavoro:

il fattore metalinguistico costituisce una proprietà comune a tutte le lingue verbali e si estrinseca nella capacità che hanno queste ultime di parlare di se stesse attraverso se stesse, definendosi sia come oggetto che come strumento del proprio discorso autoreferenziale. I parlanti hanno dunque a disposizione una lingua-strumento per parlare della lingua-oggetto. È questo il doppio livello strutturale che giustifica l'uso del prefisso “meta” nell'aggettivo metalinguistico, rispetto al qualificativo più semplice linguistico o al sintagma del linguaggio⁶¹.

Inoltre, consultando il *Trésor de la langue française informatisé*, Peppoloni effettua una distinzione

⁵⁸ Jean-Pierre DESCLÉS, Zlatka GUENTCHÉVA, *Metalinguistic Enunciative Systems. An Example: Temporality in Natural Languages in Metalinguistic Discourses* 2015, pp. 89-90.

⁵⁹ Charles-Henry MORLING, *From Functions to Metafunctions: the Sources of British Functional Linguistics in Metalinguistic Discourses* 2015, pp. 131-132.

⁶⁰ MORLING 2015, p. 132.

⁶¹ Diana PEPPOLONI, *Glottodidattica e metalinguaggio. La consapevolezza metalinguistica come strumento per l'acquisizione delle lingue straniere*, Guerra Edizioni, Perugia 2018, p. 15.

fondamentale tra il sostantivo *metalinguaggio* e l'aggettivo *metalinguistico*. *Metalinguaggio* può assumere quattro significati diversi a seconda del campo in cui viene impiegato: in logica designa un linguaggio superiore (o formale) che descrive il linguaggio-oggetto (o naturale); in linguistica rinvia al linguaggio naturale che parla di sé stesso o si descrive; in semiotica consiste in un linguaggio naturale che parla di un sistema di significati non linguistico (musica, arte); in informatica fa riferimento a un linguaggio capace di definire altri linguaggi di programmazione. L'aggettivo *metalinguistico*, invece, indica la capacità di autoriferimento che caratterizza le lingue naturali⁶². Peppoloni svolge, poi, una ricognizione puntuale circa gli usi e i significati dell'aggettivo in pedagogia, in linguistica e in psicolinguistica; e circa gli usi del sostantivo in linguistica e in glottodidattica⁶³.

Sempre in materia di glottodidattica, Giulia Addazi (2020) propone l'enigmistica come metodo di potenziamento della consapevolezza metalinguistica. Consapevole dell'abbondanza di termini in parte sinonimi (competenza metalinguistica, consapevolezza della lingua, coscienza metalinguistica, metalinguaggio, abilità metalinguistica), ripercorre alcune tappe fondamentali dell'evoluzione terminologica⁶⁴. Addazi sceglie di seguire il modello Bialystok (1988) adottato dalla glottodidattica inglese, perciò colloca tre livelli di conoscenza lungo un continuum che va da un minimo a un massimo grado di consapevolezza. L'insegnamento grammaticale permette di accedere al grado più consapevole, corrispondente a una conoscenza articolata ed esplicita della lingua, da Addazi chiamato *coscienza metalinguistica* sulla scorta della traduzione italiana di Titone (1992)⁶⁵.

1.2.2.2. Critica letteraria

Nell'ambito della poesia italiana del Novecento, Vittorio Coletti ed Enrico Testa (1993) analizzano gli aspetti linguistici della poesia appartenente alla seconda metà del secolo, tra i quali ne individuano uno metalinguistico. Il loro corpus consiste nelle raccolte poetiche pubblicate tra il 1984 e il 1993 da Bertolucci, Caproni, Carifi, Conte, Cucchi, D'Elia, De Angelis, Giudici, Luzi, Magrelli, Porta, Raboni, Ruffilli, Sanguineti, Viviani, Zanzotto. Nell'insieme di procedure riscontrate al livello dei legamenti intratestuali e intertestuali collocano l'«interruzione della continuità testuale con frequenti e

⁶² PEPPOLONI 2018, p. 19.

⁶³ PEPPOLONI 2018, pp. 18-47; 63-78.

⁶⁴ Jakobson (1985) definisce metalinguaggio il codice in grado di descrivere un oggetto linguistico e chiama *metalingual* la sua funzione corrispondente; Tullio De Mauro (2011) inserisce la funzione metalinguistica in un continuum tra due poli: l'epilinguisticità, ossia il naturale commento del proprio enunciato, e la metalinguisticità, ossia l'analisi sistematica dei fatti della lingua.

⁶⁵ Giulia ADDAZI, *Il gioco e la dimensione metalinguistica: riflessioni sull'insegnamento grammaticale* in «Italiano a scuola», n. 2, 2020, pp. 24-27 (<https://italianoascuola.unibo.it/article/view/10846>).

rapidi stacchi attuati con parentetiche e incidentali»⁶⁶ e ne rintracciano alcune considerevoli manifestazioni nella poesia di Bertolucci, Caproni, Luzi, Magrelli, Ruffilli, Zanzotto. L'intervento di parentetiche e incidentali, concludono, «spezza la continuità del testo per dar luogo ad una continua riedificazione metalinguistica del discorso nel momento stesso dell'evento della sua lettura»⁶⁷.

Anche Stefano Giovanardi, nell'introduzione all'antologia curata con Maurizio Cucchi per "I Meridiani" Mondadori (1996), evidenzia la pratica del discorso metalinguistico nella poesia italiana del secondo Novecento. La considera talmente diffusa da poterla indicare come unica possibile costante tra forme poetiche differenti:

segnata da una più o meno marcata venatura metalinguistica, ora esplicita ed esibita, ora introflessa e sotterranea; ma in ogni caso attiva e generalizzabile, e non come artificio tecnico, bensì in definitiva come condizione di esistenza della scrittura in versi. È ovvio che una simile condizione venga vissuta ed espressa nel corso del tempo a diversi livelli di intensità e di consapevolezza, come è ovvio che alcune esperienze poetiche ne siano del tutto immuni; tuttavia è indubbio che essa attraversi come un *fil rouge* nemmeno troppo oculato l'intera seconda metà del secolo, e che possa quindi fornire il più attendibile connettivo (o almeno una forma di giustificazione comune) a operazioni apparentemente disperse o comunque in attesa di una men che superficiale interpretazione storiografica⁶⁸.

Come già ricordato, nell'ambito della poesia italiana del secondo Novecento la pratica metalinguistica è stata studiata nell'opera di Rosselli assieme a quella metapoetica da parte di Bisanti (2007) e Moro (2018); analogamente Jancsó (2019), nel suo volume dedicato alla *metapoetry* novecentesca in lingua inglese, ha riservato un capitolo alla lingua poetica.

Nel 2016 Matteo Tarricone studia l'apparato paratestuale di alcune opere di Zanzotto come espressione del suo discorso metapoetico e metalinguistico. Incentra l'analisi sulle raccolte a suo parere più coerenti rispetto alla prospettiva di studio adottata: *Vocativo*, *IX Ecloghe*, *La Beltà*, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, *Pasque*, *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*; cita in maniera cursoria anche da *Dietro il paesaggio*, *Elegia e altri versi*, *Filò*, *Meteo*, *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*. Così definisce la terminologia meta-:

il codice che compone la lirica è senz'altro composito e costituito da molteplici fattori su cui essa può rivolgere appieno la propria funzione riflessiva. Fra i più rilevanti il rapporto con il canone e la ricognizione

⁶⁶ Vittorio COLETTI, Enrico TESTA, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento* in «Nuova corrente. Rivista di letteratura», n. 112, anno XL, 1993, p. 303.

⁶⁷ COLETTI-TESTA 1993, pp. 308-309.

⁶⁸ Stefano GIOVANARDI, *Introduzione* in *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Maurizio Cucchi, S. Giovanardi (ed.), Mondadori, Milano 1996, pp. XX-XXI.

sul linguaggio sembrano essere i referenti rispettivamente di una tendenza «metaletteraria» e di una «metalinguistica»; quando, invece, la poesia usa in maniera palese il suo linguaggio per riferirsi a se stessa, allora si parlerà di «metapoesia»⁶⁹.

Se le definizioni di *metaletterario* e *metalinguistico* appaiono piuttosto chiare – nonostante la limitazione di metaletterario al rapporto con il canone possa risultare riduttiva –, quella di *metapoetico* non sembra esserlo altrettanto, dal momento che non stabilisce con precisione a quali referenti poetici si rivolge. Delle raccolte indicate nel corpus, Tarricone indirizza l'indagine sul paratesto «a causa della sua natura complessa e dello speciale rapporto da esso intrattenuto con il testo»⁷⁰, nello specifico sui titoli, sulle note e sulla struttura a canzoniere. Il titolo, detto anche microtesto – sulla scorta di Giovanni Cappello (1987) – o titolo-testo, è considerato la chiave di lettura del codice a cui corrisponde il testo che intitola: se il testo è il tema allora il titolo è il rema. Tarricone ripartisce i titoli zanzottiani a seconda che il loro referente sia metaletterario o metalinguistico⁷¹.

Ad oggi, il fenomeno metalinguistico nella letteratura italiana è stato indagato in modo sistematico da Riikka Ala-Risku nella tesi di dottorato *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea* (2016). Ala-Risku, integrando un criterio sociolinguistico e uno testuale, studia un corpus di trenta opere letterarie plurilingui (con lingua italiana prevalente) pubblicate tra il 1991 e il 2011 da undici autori e autrici: Atzeni, Bartolini, Camilleri, Fois, Grasso, Longo, Maggiani, Mari, Niffoi, Pariani, Siti. I dialetti rintracciabili in queste opere sono, in ordine di rilevanza: siciliano, napoletano, romanesco, lombardo, genovese, sardo, friulano, piemontese, modenese, veneto. L'analisi è di tipo qualitativo, si basa, cioè, su una lettura sistematica delle opere scelte. Nell'indagine sono inclusi i paratesti ed esclusi altri elementi esterni al testo. L'obiettivo della ricerca di Ala-Risku è «tentare di individuare le caratteristiche funzionali, formali e testuali più salienti dell'uso del dialetto, seguendo come guida la metalingua degli stessi autori»⁷². Con metalingua si riferisce «alla “lingua sulla lingua”, cioè alla lingua che descrive se stessa e all'uso linguistico che ha come oggetto se stesso»⁷³. Lo studio si divide in due macrocategorie metalinguistiche: la prima riguarda la cultura regionale e la comunità dialettale, la seconda la dimensione immateriale della cultura regionale (canzoni, poesie, filastrocche). La dimensione metalinguistica è considerata da Ala-

⁶⁹ Matteo TARRICONE, *Strategie paratestuali nella lirica di Andrea Zanzotto* in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature», vol. XIV, n. 14, 2016, p. 178.

⁷⁰ TARRICONE 2016, p. 179.

⁷¹ Sulla questione del titolo del testo poetico cfr. § *Metodo*.

⁷² Riikka ALA-RISKU, *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea* (tesi di dottorato), Università di Helsinki, 2016, p. 21.

⁷³ ALA-RISKU 2016, p. 109.

Risku una conseguenza della compresenza di più lingue nel testo letterario, nonché l'unico tratto che accomuna tutti gli usi letterari del dialetto. Colloca, dunque, le tecniche metalinguistico-traduttive lungo un continuum che va da un massimo di monolinguismo a un massimo di plurilinguismo e di scandirne otto gradi fondamentali. Li illustra a partire dall'esempio del celebre gomitolino-gnommero gaddiano:

1. Monolinguismo: nel testo viene usato solo la parola "gomitolino";
2. Inserzione alloglotta/prestito: nel testo viene usato in modo non marcato solo la parola "gnommero" come un'inserzione alloglotta, che non viene tradotta (simile al prestito);
3. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue: entrambe le parole, "gomitolino" e "gnommero" sono presenti nel testo, ma senza che la sinonimia venga esplicitata. Ci sono vari tipi in base alla distanza:
 - a. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue a distanza: le due parole sono usate come sinonimi in diverse parti del testo
 - b. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue ravvicinata: le parole sono usate in frasi successive, senza che la sinonimia venga esplicitata, per esempio una glossa intradialogica tra due battute o l'alternanza tra la *mi-mesi* e la *diegesi*;
4. Glossa giustapposta: l'elemento alloglotta viene immediatamente seguito (o preceduto) da una glossa, per esempio "gnommero, gomitolino";
5. Glossa metalinguistica: la glossa giustapposta è accompagnata da un elemento metalinguistico che esplicita il fatto che si tratti di una traduzione, per esempio "gnommero, che vuol dire gomitolino";
6. Glossa metasociolinguistica: la glossa metalinguistica contiene un riferimento sociolinguistico alla provenienza o all'uso dell'elemento alloglotta. Ci sono vari tipi in base al commento e al punto di vista di chi commenta:
 - a. diatopica: per esempio la citazione gaddiana originale "gnommero, che alla romana vuole dire gomitolino" (o "che in dialetto vuol dire")
 - b. diastratica inclusiva: per esempio "gnommero, che da noi vuol dire gomitolino"
 - c. diastratica esclusiva: per esempio "gnommero, che da loro vuol dire gomitolino";
7. Plurilinguismo metalinguistico: l'elemento alloglotta è usato senza tradurlo, ma viene commentato metalinguisticamente, per esempio "X usò quella parola dialettale gnommero";
8. Plurilinguismo implicito: si allude al plurilinguismo con un commento metalinguistico, ma l'elemento alloglotta non appare nel testo, per esempio "X usò quella parola dialettale per gomitolino" (o "X parlò in dialetto")⁷⁴.

Ala-Risku aderisce all'abitudine, piuttosto diffusa negli studi che si occupano di fenomeni meta-, ad allestire un continuum (o spectrum) lungo cui collocare gli esempi reperiti e reperibili secondo gradi o gradienti che vanno da un valore massimo a uno minimo di proprietà meta-.

⁷⁴ ALA-RISKU 2016, p. 238.

1.2.3. Metatestualità

È frequente, nella critica letteraria, trovare l'aggettivo *metatestuale* utilizzato in senso generico, con il significato di “testo sul testo/sulla testualità”. Per questo motivo lo si trova spesso impiegato come sinonimo di metapoetico (“poesia sulla poesia/sulla poeticità”), di metalinguistico (“lingua sulla lingua/sulla linguisticità”) o di altri aggettivi meta- applicabili al campo letterario, come metascritturale (“scrittura sulla scrittura/sulla scritturalità”), metadiscorsivo (“discorso sul discorso/sulla discorsività”). Il vantaggio di *metatestuale* consiste nella possibilità di fare riferimento all'entità testo piuttosto che al genere in cui quel testo risulta ascritto e a proposito del quale dice qualcosa (*metapoetico*); piuttosto che alla lingua o al linguaggio con la quale quel testo è scritto e a proposito della o del quale dice qualcosa (*metalinguistico*); piuttosto che all'attività di scrittura che ha permesso l'esistenza di quel testo e a proposito della quale dice qualcosa (*metascritturale*); piuttosto che all'attività discorsiva della quale il testo è un'attuazione e a proposito della quale dice qualcosa (*metadiscorsivo*). Usare *metatestuale* in senso generico non è scorretto, tuttavia così facendo si perde un'occasione tassonomica. Come illustrano Maria-Elisabeth Conte (1986, 1988) in linguistica, Leopoldo Sánchez Torre (1993) e Andrea Macrae (2019) in critica letteraria, Gian Maria Tore (2013) in semiotica, *metatestuale* può indicare un fenomeno ben preciso.

1.2.3.1. Linguistica

Prima che la nozione di metatestuale venisse definita da Conte (1986; 1988), in linguistica circolava il concetto di autonimia, sul quale Rey-Debove aveva costruito la propria indagine a proposito del metalinguaggio (1978; 1997). Come per la nozione stessa di metalinguaggio, anche quella di autonimia è stata introdotta dalla filosofia del linguaggio. Per spiegarla, infatti, Rey-Debove si appoggia alla definizione di Rudolf Carnap (1934), secondo cui il procedimento autonimico consiste «nell'impiegare una parola del lessico “come un nome per la propria forma”»⁷⁵ o, in termini saussuriani, come un nome per il proprio significante. Ancora negli anni Novanta molti linguisti e grammatici sono restii a riconoscere la validità dell'autonimia, nonostante presenti alcune notevoli potenzialità, soprattutto per lo studio lessicale:

permette di distinguere *giornali* «carta stampata» da *giornali* «parola *giornali*» in un corpus; altrimenti la frase *I giornali è un plurale* non si potrebbe spiegare (*essere* al singolare al posto di *sono*), né alcuna frase

⁷⁵ REY-DEBOVE 1997, p. 61.

dei grammatici⁷⁶.

A proposito della medesima tipologia di enunciati, Conte (1986) delinea una prima formulazione della nozione di metatestualità. Oppone metatestualità e metalinguisticità confrontando i pronomi anaforici di tre dialoghi dove l'enunciato proferito dall'interlocutore A, «Guarda là in fondo! Quello è un rododendro», è seguito da tre possibili risposte dell'interlocutore B: 1) «Non lo vedo»; 2) «Cosa? Me lo puoi sillabare?»; 3) «Non lo credo». Nella prima risposta A e B si riferiscono al medesimo referente extratestuale, ossia all'albero, perciò il pronome *lo* è coreferente del rododendro dell'enunciato di A; nella seconda risposta il pronome *lo* è metalinguistico, perché si riferisce non all'albero extratestuale di A ma al fitonimo *rododendro*; nella terza risposta il pronome *lo* è metatestuale, perché non si riferisce né all'albero né al fitonimo ma all'enunciato «Quello è un rododendro», che sta nominalizzando⁷⁷. In *Condizioni di coerenza* (1988; 1999), Conte riformula questa distinzione prendendo le mosse da Saussure:

per formulare la distinzione tra 'metalinguistico' e 'metatestuale' mi riferirò alla distinzione, fatta da Ferdinand De Saussure, tra *langue* e *parole*. Metalinguistico è ciò che si riferisce ad una *langue*, ad un sistema linguistico, alla *langue* d'un certo testo; metatestuale è ciò che si riferisce ad una *parole*, a quella *parole* che un certo testo è⁷⁸.

Uno dei principali fenomeni linguistici analizzati in *Condizioni di coerenza* è, senz'altro, la deissi testuale, detta anche logodeissi o deissi del discorso, così definita da Conte:

la deissi testuale è quella forma di deissi con la quale un parlante fa, nel discorso, riferimento al discorso stesso, al discorso in atto, ossia a parti (a segmenti o momenti) dell'*ongoing discourse* (in particolare: o al pre-testo, o al post-testo, o, nel logicamente problematico caso dell'autoriferimento, a quella stessa enunciazione nella quale l'espressione logodeittica ricorre)⁷⁹.

I mezzi linguistici che rendono possibile la deissi testuale sono i deittici spaziali, come *supra*, *infra*, *qui*, *là*; i deittici temporali, come *prima*, *dopo*, *il precedente capitolo*, *nel seguito*, *d'ora in poi*; gli avverbi testuali, come *in breve*, *in altri termini*, *cioè*, *a proposito*, *incidentalmente*. La sua funzione è eminentemente metatestuale:

⁷⁶ REY-DEBOVE 1997, p. VI.

⁷⁷ Maria-Elisabeth CONTE, *Determinazione del tema in Tema-Rema in Italiano in Theme-Rheme in Italian. Thema-Rhema im Italienischen. Symposium, Frankfurt am Main, 26/27-4-1985*, Harro Stammerjohann (ed.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1986, pp. 221-222.

⁷⁸ CONTE 1999, p. 16.

⁷⁹ CONTE 1999, p. 17.

la funzione della deissi testuale è metatestuale, e non metalinguistica (infatti, il riferimento è sempre ad una *parole*, e non ad elementi d'una *langue*; il riferimento è ad un messaggio, e non ad un codice). Questa mia precisazione (non: metalinguisticità, ma: metatestualità della deissi testuale) si può esprimere riferendosi alla distinzione tra *suppositio materialis* e *suppositio formalis*. La logodeissi non è metalinguistica poiché, attraverso essa, si fa riferimento a segni usati non *in suppositione materiali*, ma *in suppositione formali*⁸⁰.

Sempre nel 1986, Enrico Testa studia il fenomeno della deissi in alcuni testi poetici di Cagnone, Caproni, Fortini, Luzi, Montale, Pascoli, Ruffato, Sereni, Zanzotto. Tra i diversi casi di deissi analizzati, c'è quello in cui «la forma deittica è assunta ad oggetto di riflessione da parte dell'autore, che su di essa focalizza la sua scrittura»⁸¹. Questi particolari deittici sono

forme di espressione metatestuale, fluttuanti tra la disposizione autonimica, quando il messaggio veicolato dallo *shifter* si riferisce al proprio codice, e quella metalinguistica, quando il messaggio si riferisce, invece, al codice della *langue* e ai suoi sottosistemi⁸².

Nell'intera casistica presa in esame, i deittici mantengono la loro tipica funzione astanziale in quanto suscitano «l'illusoria astanza di ciò che è assente»⁸³. I deittici, insomma, «assumono una forza semantica diversa dagli altri elementi linguistici»⁸⁴ perché provocano una «stupefazione semantica»⁸⁵.

In tempi recenti, Andrea Macrae (2019) ha eletto la deissi testuale (*discourse deixis*, nella denominazione anglofona) a strumento d'indagine della metafiction in lingua inglese. Chiarisce, innanzitutto, che, a suo parere, le tre principali tecniche metafinzionali sono la metanarrazione, la metalessi e la *disnarration*. Definisce metanarrazione il commento che si trova all'interno di una metafiction e che riguarda la composizione, la costituzione e/o comunicazione narrative. Può esprimersi sotto forma di riferimento da parte del narratore o dei personaggi alle convenzioni romanzesche; al ruolo dei personaggi – che talvolta si ribellano –, del narratore, del lettore, dell'autore; al mondo fittizio della storia o alla situazione discorsiva corrispondente al romanzo. Con metalessi fa, invece, riferimento alla violazione dei confini tra i diversi livelli ontologici della finzione narrativa, la sua manifestazione più

⁸⁰ CONTE 1999, pp. 17-18

⁸¹ Enrico TESTA, “*Sur la corde de la voix*”. *Funzione della deissi nel testo poetico* in *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Umberto Rapallo (ed.), il melangolo, Genova 1986, p. 131.

⁸² TESTA 1986, p. 136.

⁸³ TESTA 1986, p. 139.

⁸⁴ TESTA 1986, p. 142.

⁸⁵ TESTA 1986, p. 136.

diffusa è l'appello al lettore da parte del narratore. Il termine *disnarration*, coniato da Gerald Prince nel 1988, indica, infine, gli eventi narrati in modo negativo o ipotetico la cui esistenza all'interno dell'universo narrativo risulta incerta o negata⁸⁶. Macrae nota che le tre tecniche metafinzionali ricorrono massicciamente alla deissi testuale. Schematizza tre tipologie principali di deissi testuale a seconda che il referente sia il testo fisico, una porzione contigua di discorso o il processo di creazione della scrittura, della narrazione o della concettualizzazione propria del lettore⁸⁷. Come Sánchez Torre per la poesia spagnola novecentesca, Macrae distingue correttamente gli enunciati metafinzionali da quelli deittico-testuali portando come esempio l'inizio del romanzo *Lost in the Funhouse* (1998) di John Barth, dove il narratore fa riferimento all'inizio delle storie in senso generico e non all'inizio di quella stessa storia all'interno della quale l'enunciato è contenuto⁸⁸. Poiché colloca l'apice della metafiction occidentale tra il 1968 e il 1973, il corpus della sua indagine è composto da sei romanzi pubblicati in quel periodo e ricchi di esempi delle tre tecniche metafinzionali: *Lost in the Funhouse* di John Barth, *In Transit. A Heroi-Cyclic Novel* di Brigid Brophy, *Pricksongs and Descants* di Robert Coover, *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles, *Christie Malry's Own Double-Entry* di B. S. Johnson, *The Exaggerations of Peter Prince* di Steve Katz. Macrae struttura, quindi, lo studio della deissi testuale a seconda della concomitanza con la metanarrazione, la metalessi o la *disnarration*.

1.2.3.2. Semiotica

Nel numero monografico di «Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics» intitolato *Que peut le métalangage? / What can meta-language do?* (2013), Gian Maria Tore traccia una distinzione tra riflessività semplice e autoriflessività che rispecchia esattamente quella di Conte e di Sánchez Torre tra metalinguisticità e metatestualità e quella di Macrae tra metafinzionalità e deissi testuale:

la riflessività non autoriflessiva è il semplice fatto che, per esempio, un romanzo parla di scrittura, un film parla di riprese, un'opera d'arte parla del mondo dell'arte [...]. Questa *riflessività semplice* è dunque orientata verso l'*esterno* [...]. Tutto il contrario dell'*autoriflessività*. [...] Il suo senso è mettere in discussione il senso dell'opera stessa, modellare l'*interno* di quest'ultima. [...]

Il senso della riflessività semplice di un oggetto o di un avvenimento è di *generalizzare* la semiotica

⁸⁶ Andrea MACRAE, *Discourse Deixis in Metafiction. The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*, Routledge, New York 2019, pp. 19-21.

⁸⁷ MACRAE 2019, p. 49.

⁸⁸ MACRAE 2019, pp. 23-24.

dell'oggetto o dell'avvenimento in questione. [...] Nell'autoriflessività sembra piuttosto che sia minata la testualità o la composizione artistica in quanto tale, o che comunque ne sia limitato il funzionamento⁸⁹.

Maingueneau (1990), dal canto suo, non aveva esplicitato tale distinzione poiché, per designare il fenomeno in cui «il discorso si riferisce alla sua stessa attività enunciativa», parlava di «fenomeni di riflessività (si dice anche di autoreferenzialità)»⁹⁰. Tuttavia, riconosce l'esistenza di alcuni «specchi diretti» che «si riferiscono alla medesima enunciazione letteraria di cui partecipano»⁹¹.

1.2.3.3. Critica letteraria

Nel 1982 Genette sdogana l'uso generico del termine *metatestualità* definendola «la relazione, più comunemente detta di “commento”, che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo [...]». È, per eccellenza, la relazione *critica*»⁹². Secondo questa accezione, quindi, si può definire metatesto uno studio di critica letteraria. In questo senso, prosegue la posizione espressa, tra gli altri, da Barthes, quando nel 1963 sosteneva che «la critica è un discorso su un discorso; è un linguaggio *secondo*, o *meta-linguaggio* (come direbbero i logici), che si esercita su un linguaggio primo (o *linguaggio-oggetto*)»⁹³. La differenza sta nel fatto che Genette trasferisce il dominio del *meta-* dal linguaggio al testo.

La nozione di metatestualità è analizzata in relazione a quella di metafiction nel volume collettivo pubblicato dall'Università di Rennes intitolato *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses* (2003) e curato da Laurent Lepaludier. Com'è buona norma, l'introduzione fa un computo della terminologia afferente al dominio della metatestualità in uso presso gli studiosi e le studiose⁹⁴. Anche qui le preferenze terminologiche dipendono dalla lingua in cui si scrive: la critica francese preferisce *metatestualità*, mentre quella inglese *metafiction*. Un testo di fiction è metatestuale se

invita a una presa di coscienza critica di lui stesso o di altri testi. La metatestualità richiama l'attenzione del lettore sul funzionamento dell'artificio della finzione, la sua creazione, la sua ricezione e la sua partecipazione ai sistemi di

⁸⁹ Gian Maria TORE, *La rélexivité : Une question unique, des approches et des phénomènes différents* in «Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics», n. 4, 2013, pp. 77-78, 79-80.

⁹⁰ MAINGUENEAU 1990, p. 163.

⁹¹ MAINGUENEAU 1990, p. 173.

⁹² G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Raffaella Novità (trad.), Einaudi, Torino 1997, pp. 6-7.

⁹³ Roland BARTHES 2002, p. 249.

⁹⁴ Riflessività o auto-riflessività, mise en abyme, scrittura allo specchio, specularità, racconto narcisistico o fiction autoreferenziale, anti-fiction, non-fiction, racconto anti-mimetico, sur-fiction, nouveau roman o fiction post-moderna cfr. *Introduction* in *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Laurent Lepaludier (ed.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003 (<http://books.openedition.org/pur/29653>).

significazione della cultura⁹⁵.

Tra i contributi del volume, quello di Jeanne Devoize ospita un elenco di alcuni temi dove il fenomeno metatestuale intende suscitare una riflessione da parte del lettore: le qualità richieste per essere un bravo scrittore, i poteri dell'autore, i rapporti tra autore e lettore, la scelta del narratore, la definizione di lettore implicito, il problema di un genere nuovo o di un nuovo pensiero, l'estetica del racconto, diversi codici estetici, il racconto come genere che permette la sperimentazione⁹⁶. Nella tradizione che l'uso del termine *metatestualità* ha conosciuto, Lepaludier considera preponderante il significato di «rapporto critico che il testo intrattiene con sé stesso»⁹⁷. Sulla scorta di Linda Hutcheon⁹⁸ distingue, poi, la metatestualità esplicita e da quella implicita – la stessa distinzione sarà adottata anche da «Signata» (2013).

1.2.4. Metafiction

La metafiction rappresenta il fenomeno metaletterario finora più studiato e sul quale esiste una bibliografia sterminata. Il termine è stato coniato da William H. Gass nel 1970 e di solito lo si impiega per fare riferimento a «un'opera di finzione che consapevolmente e sistematicamente richiama l'attenzione sul proprio stato di artefatto allo scopo di mettere in discussione la relazione tra finzione e realtà»⁹⁹.

Nel campo delle letterature comparate, Mario Perniola (1966) studia il metaromanzo otto-novecentesco occidentale analizzando le opere di James, Conrad, Gide, Rivière, Artaud, Leiris, Beckett, Miller, Lautréamont. Riserva un doveroso approfondimento terminologico ai sostantivi *metaletteratura*, *metalinguaggio*, *metapoesia*, *metaromanzo*:

ad indicare la situazione in cui la poetica si identifica con l'opera e il progetto con la realizzazione nascono rispettivamente le parole di “metapoesia” e di “metaromanzo”, per analogia con ciò che i Neopositivisti chiamano “metalinguaggio”. Quest'ultimo termine, sorto dallo sviluppo critico della matematica agli inizi

⁹⁵ Introduction 2003 (<http://books.openedition.org/pur/29653>).

⁹⁶ Jeanne DEVOIZE, *Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle* in *Métatextualité* 2003 (<http://books.openedition.org/pur/29655>).

⁹⁷ L. LEPALUDIER, *Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs* in *Métatextualité et métafiction* 2003 (<http://books.openedition.org/pur/29648>).

⁹⁸ Hutcheon distingue anche tra metatestualità linguistica e metatestualità narrativa: la prima impiega la terminologia specifica del discorso critico, la seconda riguarda i procedimenti narrativi; per entrambe individua ulteriori sottocategorie.

⁹⁹ Patricia WAUGH, *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London-New-York 1982, p. 2.

di questo secolo (Hilbert), fu poi esteso da Carnap e dai logici polacchi ad indicare “ogni sistema linguistico che non si riferisce a denotata extralinguistici, ma a simboli e fatti linguistici”; “metalinguistica” è perciò “ogni espressione che parla non di cose, bensì di parole e di discorsi”. “Metaletteratura” sarà parimenti ogni espressione letteraria caratterizzata dall’autoriferimento. La metaletteratura costituisce la forma astratta della letteratura¹⁰⁰.

Perniola identifica, inoltre, tre accezioni con cui si può intendere il sintagma *letteratura astratta*: esasperazione dell’aspetto fonico del linguaggio; rapporto di indeterminazione tra segno e significato; rapporto di identificazione tra segno e significato, per cui il libro rimanda a sé stesso. Sottolinea, infine, una profonda affinità tra metaromanzo e avanguardie:

dal surrealismo all’espressionismo tedesco, dal modernismo polacco alla rinascita della letteratura jugoslava contemporanea, è significativo che ogni qualvolta la narrativa si sottrae al giogo del naturalismo o della propaganda, essa si orienta verso forme metaletterarie¹⁰¹.

Conclude, infatti, indicando altri autori nelle cui opere sono riscontrabili i procedimenti del metaromanzo: de Unamuno, Gómez de la Serna, Huxley, de Lacretelle, Moravia, Aragon, Landolfi, del Buono, Piovene, Desnica, Laporte, Hemingway, Musil, Grimm, Gombrovicz, Michaux.

È noto che Genette, a proposito del romanzo, parla di metadiegesi e metalessi, e che in *Figure 3* (1972) fornisce una giustificazione terminologica. Con *metadiegesi* fa riferimento a un racconto nel racconto, da lui chiamato anche “racconto di secondo grado”:

il prefisso *meta-* connota evidentemente, nel caso presente, come in «metalinguaggio», il passaggio al grado secondario: il *metaracconto* è un racconto nel racconto, la *metadiegesi* è l’universo di tale racconto, proprio come la *diegesi* designa (secondo un uso attualmente diffuso) l’universo del racconto primo. Dobbiamo tuttavia ammettere che il termine funziona inversamente al suo modello linguistico: il metalinguaggio è un linguaggio in cui si parla di un altro linguaggio, il metaracconto dovrebbe essere il racconto primo al cui interno se ne racconta un secondo. Ma è risultato più opportuno, a mio giudizio, riservare al primo grado la designazione più semplice e più corrente, e quindi ribaltare la prospettiva d’incastro. L’eventuale terzo grado, beninteso, sarà un metametaracconto, con la sua metametadiegesi, ecc¹⁰².

La scelta di questo termine suscita l’obiezione di Mieke Bal, che suggerisce di sostituire l’aggettivo *metadiegetico* con il sostantivo *iporacconto*. Genette ne rende conto in *Nuovo discorso del racconto*

¹⁰⁰ Mario PERNIOLA, *Il metaromanzo*, Silva, Genova 1966, pp. 22-23.

¹⁰¹ PERNIOLA 1966, p. 178.

¹⁰² G. GENETTE, *Figure 3. Discorso del racconto*, Lina Zecchi (trad.), Einaudi, Torino 1986, p. 276 nota.

(1983):

l'inconveniente di un simile termine è quello da me segnalato in nota a pagina 239 (trad. it. p. 276, nota 1): ossia che, in questo caso, il prefisso funziona al contrario dell'uso logico-linguistico, secondo cui un meta-linguaggio è un linguaggio dove si parla di un (altro) linguaggio: nel mio glossario un metaracconto è raccontato in un racconto¹⁰³

Genette non accoglie la proposta di correzione avanzata da Bal e controargomenta che il prefisso *meta-* ha diversi significati e che *metadiegesi* fa sistema con *metalessi*, altro termine da lui stesso coniato per indicare «la trasgressione deliberata della soglia d'incorniciamento»¹⁰⁴. La puntualizzazione di Bal sembra, ad ogni modo, più che ragionevole, soprattutto alla luce della pletora di termini più o meno sovrapponibili che i critici hanno via via adottato per definire i fenomeni meta- in letteratura. Come è ormai evidente, ogni studioso o studiosa non può prescindere dallo stilare un elenco della terminologia in uso come punto di partenza per la propria ricerca.

Non si esime da questa pratica nemmeno Patricia Waugh (1982) allorché dedica alla metafiction uno studio di teoria della letteratura. Rispetto ai termini meta- che designano scritture autocoscienti, sottolinea, infatti, come ognuno sposti l'attenzione verso una particolare direzione, offrendo una diversa prospettiva del medesimo processo¹⁰⁵. Specifica, inoltre, che con *metafiction* non intende isolare un genere, bensì indicare «una tendenza o funzione intrinseca di ogni romanzo». Anche scrittori molto diversi tra loro, infatti, sono accomunati dalla scelta di esplorare una teoria della fiction attraverso la pratica stessa di scrittura della fiction. Semplicemente, un romanzo è detto metafiction se quella metafinzionale risulta la sua funzione dominante. Secondo Waugh, il romanzo tende a «incorporare dimensioni di autoreferenzialità e incertezza formale» a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e occorre inserire il fenomeno in un più generale interesse culturale a proposito di come l'essere umano costruisce la propria esperienza del mondo. L'aumento di «'meta' livelli di discorso» è, infatti, una conseguenza della maggiore consapevolezza della funzione che il linguaggio svolge nella costruzione del nostro senso di realtà. Perciò i «'meta' termini» esplorano in generale il rapporto tra il sistema linguistico e il mondo al quale si riferisce, mentre in letteratura il rapporto tra il mondo della finzione e il mondo fuori dalla finzione¹⁰⁶. Waugh predispone, quindi, uno spettro di metafinzionalità: a un estremo colloca il romanzo autogenerante, che assume la finzionalità come tema (Iris Murdoch,

¹⁰³ G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, L. Zecchi (trad.), Einaudi, Torino 1987, p. 77.

¹⁰⁴ GENETTE 1987, p. 74.

¹⁰⁵ Romanzo introverso, anti-romanzo, irrealismo, *surfiction*, romanzo autogenerante, *fabulation* cfr. WAUGH 1982, p. 14.

¹⁰⁶ WAUGH 1982, pp. 2-3.

Jerzy Kosinski); al centro il romanzo del nuovo realismo che, pur manifestando sintomi di insicurezza formale e ontologica, naturalizza la propria decostruzione (John Fowles, E.L. Doctorow); all'estremo opposto la *fabulation*, ossia il romanzo che vede il mondo come costruzione di sistemi semiotici contrastanti che non corrispondono mai alle condizioni concrete (Gilbert Sorrentino, Raymond Federman, Christine Brooke-Rose). Nella prima metà dello spettro si può collocare gran parte della fiction britannica, mentre nell'altra metà gran parte di quella americana¹⁰⁷.

Anche Michelle Ryan-Sautour, nel già citato *Métatextualité et métafiction* (2003), fa il sunto delle definizioni di metafiction fino a quel momento date dai teorici e trova come punto di intersezione che un'opera di fiction è detta metafiction «laddove l'effetto metatestuale è l'elemento dominante»¹⁰⁸. Ryan-Sautour riprende il lavoro di Wenche Ommundsen (*Metafictions?*, 1993), il quale insiste sulla dimensione pragmatica della metafiction e il suo conseguente ruolo politico, sottolineando che il suo oggetto di riflessione non è soltanto il testo stesso ma la cultura in senso lato o, talvolta, determinate ideologie politiche.

Nell'ambito della letteratura russa, Graham Roberts (1997) si occupa di metafiction studiando la prosa e il teatro di tre membri di OBERIU, il gruppo della neo-avanguardia sovietica attivo a Leningrado tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Roberts analizza le opere di Daniil Kharmis, Alexandr Vvedensky, Konstantin Vaginov e di altri due autori collegati al gruppo, cioè Nikolay Zabolotsky e Igor' Bakhterev. Definisce *metafictional* un'opera di «fiction sulla fiction» e *metalinguistic* il «linguaggio sul linguaggio», riferendosi a entrambe come «due forme di metadiscorso». Segnala, inoltre, la necessità di ridefinire la metafiction come «prodotto di uno scambio dialogico tra scrittore, testo e lettore»¹⁰⁹. Il suo studio della metafiction di OBERIU, infatti, è suddiviso a seconda che il punto di vista adottato sia quello dello scrittore, del lettore o della relazione tra testo e mondo. Sottolinea, inoltre, che la metafiction appartiene alla solida tradizione di autoconsapevolezza della letteratura russa (Pushkin, Gogol'; Bitov, Sokolov) e che può essere messa a sistema con la metafiction occidentale (Pirandello, Beckett, O'Brien, Butor). Identifica, infine, la metafiction di OBERIU come spazio di transizione tra il modernismo, rintracciabile in temi quali l'ossessione per il tempo e lo scrittore come emarginato, e il postmodernismo, ravvisabile nella supremazia del linguaggio in Kharmis, nel

¹⁰⁷ WAUGH 1982, p. 19.

¹⁰⁸ Michelle RYAN-SAUTOIR, *La métafiction postmoderne* in *Métatextualité et métafiction* 2003 (<http://books.openedition.org/pur/29662>).

¹⁰⁹ Graham ROBERTS, *The last Soviet avant-garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 156, 171.

ruolo attivo del pubblico in Vvedensky e nell'estetizzazione del kitsch in Vaginov¹¹⁰.

Nina Kolesnikoff (2011) indaga, invece, la metafiction in quanto caratteristica più rilevante della letteratura russa postmoderna, al punto che ha avuto un impatto anche sugli altri generi letterari contemporanei, compreso il realismo. Kolesnikoff riconosce che, malgrado l'ampio uso di etichette, la critica è concorde sul significato essenziale di *metafiction* e sulle sue caratteristiche più evidenti. Rileva, inoltre, una spiccata preferenza per il termine *metafiction* in quanto più preciso¹¹¹:

la definizione di metafiction come prosa narrativa che mette in primo piano alcuni aspetti della scrittura, della lettura o della struttura di un'opera letteraria comprende entrambi gli approcci, sia quello onnicomprensivo sia quello selettivo, alle scritture metafinzionali. Questa definizione include, ma senza insistervi sopra, l'autoriflessione come prerequisito necessario per un testo metafinzionale. Tuttavia, la maggior parte dei testi metafinzionali sono autoriflessivi nei loro affondi su questioni di finzionalità, confini tra rappresentazione finzionale e realtà effettiva, rapporto tra autore e lettore, e altre¹¹².

Kolesnikoff imposta la propria indagine su sette livelli, per ognuno dei quali isola alcuni dispositivi di innesco della metafiction:

- a livello della narrazione, l'intrusione di un autore-personaggio, l'esplicita drammatizzazione del lettore e l'indagine testuale su ruoli e convenzioni letterari;
- a livello della trama, il sovvertimento della stessa o l'esame diretto di suoi elementi e del loro ruolo nella finzione narrativa;
- a livello dei personaggi, la carenza o la sovrabbondanza di informazioni, l'introduzione di oggetti animati o di umani spersonalizzati, il metacommento palese;
- a livello dell'ambientazione, la sovrabbondanza di dettagli che si contraddicono tra loro o che si rivelano impossibili da visualizzare;
- a livello della struttura, i commenti metafinzionali che mettono a nudo elementi strutturali;
- a livello del linguaggio, i commenti metafinzionali sull'aspetto linguistico della narrazione e la violazione sistematica delle proprietà fonetiche, semantiche e sintattiche del linguaggio;
- a livello tipografico, l'uso del carattere, dello spazio bianco, dei segni grafici.

Naturalmente, la funzione complessiva di questa serie di dispositivi consiste nel mettere a nudo il processo di realizzazione della fiction e nel rendere il lettore pienamente consapevole che l'opera

¹¹⁰ ROBERTS 1997, pp. 175-176.

¹¹¹ Nina KOLESNIKOFF, *Russian Postmodernist Metafiction*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2011, p. 27.

¹¹² KOLESNIKOFF 2011, p. 33.

letteraria, piuttosto che una riflessione sulla realtà extraletteraria, è prima di tutto un artefatto creato da e con il linguaggio¹¹³.

Negli studi metaletterari la percezione di un'emergenza terminologica è tale che nel 2016 la casa editrice Routledge pubblica una miscellanea intitolata *Metafiction* con il solo scopo di fare chiarezza sulla nozione. Come scrivono gli editori Raman Selden e Stan Smith,

non possiamo più fingere di accettare tutti tacitamente le stesse pratiche negli studi letterari. Né è più sostenibile l'attitudine al lassismo. I dipartimenti di letteratura necessitano di andare oltre la mera tolleranza delle differenze teoretiche: non è sufficiente solo concordare che si è in disaccordo; c'è davvero bisogno di "mettere in scena" pubblicamente le differenze. Tutti i volumi di questa serie cercano di drammatizzare le differenze, non necessariamente nell'ottica di risolverle ma allo scopo di portare in primo piano le scelte presentate dalle diverse teorie o di sostenere un particolare indirizzo tra i vicoli ciechi proposti dalle differenze¹¹⁴.

Nella prima parte del volume, intitolata *Definendo la metafiction*, sono ripubblicati gli studi di Robert Scholes (1970), Waugh (1984), Prince (1982) allo scopo di fare il punto sulla metafiction nel modo più preciso possibile. Le sezioni successive raccolgono gli interventi per argomento: sulla metafiction storiografica Hutcheon (1988), Susana Onega (1990), Hayden White (1984); sullo scrittore-critico David Lodge (1990), John Barth (1967), Umberto Eco (1985); su alcune letture di opere di metafiction Larry McCaffery (1976), Raymond A. Mazurek (1982), Frederick M. Holmes (1981), Elisabeth Dipple (1988). Come dichiarato dal curatore Mark Currie, questa operazione «parte dalla definizione di metafiction come un discorso di confine, come un tipo di scrittura che si colloca sul confine tra fiction e critica, e che ha per oggetto quel confine»¹¹⁵.

Nell'ambito della letteratura italiana, infine, Nicola Turi (2007) indaga il metaromanzo tra il 1957 e il 1979 proponendo una periodizzazione in quattro tappe:

- neorealismo e neoavanguardia (1951-1966);
- anni Sessanta: Calvino, Arbasino, Landolfi, Del Buono, Manzini, Piovene, Moravia;
- dopo la neoavanguardia (1967-1979): Moravia, La Capria;
- anni Settanta: Gramigna, Dessì, Sciascia, Manganelli, Pomilio, Pasolini.

¹¹³ KOLESNIKOFF 2011, p. 145.

¹¹⁴ Raman SELDEN, Stan SMITH, *General Editors's Preface* in *Metafiction*, Mark Currie (ed.), Routledge, London-New York 2016, p. vii.

¹¹⁵ Mark CURRIE, *Introduction* in *Metafiction* 2016, p. 2.

Secondo Turi, all'origine della metafiction sta una complicazione del suo rapporto con la realtà:

il senso di smarrimento che insieme denuncia e rappresenta chiunque attivi *fiction* nella *fiction*, è quella di chi stenta a riconoscere le stimmate della realtà in quello che dice e che fa, ragion per cui vorrebbe prendere le distanze da se stesso (delegando l'incarico narrativo) e oggettivarsi (trasferendolo nel testo) nella speranza di poterlo/si così riconoscere finalmente come *vero*, il gesto artistico essendo la madre di tutte le azioni (per un artista, beninteso)¹¹⁶.

Il fenomeno della metafiction italiana si inserisce, quindi, a pieno titolo nell'insicurezza ontologica tipicamente novecentesca, «che tende a equiparare il reale all'oggettivo e dunque a individuare nell'opera d'arte, nell'invenzione verbale, nel gesto creativo, il rovescio esemplare della realtà»¹¹⁷. In seguito, Turi propone un approfondimento sul discorso metaletterario di Calvino al Seminario MOD 2019, che celebra il quarantesimo anniversario della pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Impiega l'espressione «intonazione letteraria», con la quale intende una «qualsiasi modulazione del discorso narrativo tesa a infrangere il tabù principe della *fiction* e dunque a rimandare, più o meno esplicitamente, all'atto di invenzione in corso»¹¹⁸. Traccia, poi, una distinzione tra il *Viaggiatore* e la «tradizione del metaletterario», rappresentata da narrazioni a matrioska, come il *Decameron* e *Una pinta d'inchiostro irlandese* di O'Brien, e da testi che assommano maniere stilistiche sporcano i confini tra i piani diegetici con la metalessi, come gli *Esercizi di stile* di Queneau¹¹⁹. Proprio la metalessi avvicina il *Viaggiatore* a *Tia Julia y el escribidor* (1977) di Mario Vargas Llosa, rispetto al quale Turi evidenzia una consistente aggregazione di analogie.

1.2.5. Metateatro

Nel 1963 il commediografo e critico teatrale Lionel Abel, ricalcando il metalinguaggio di Hjelmslev (1943), conia il termine *metatheatre* e lo sceglie come titolo per la raccolta dei propri interventi critici più importanti: «i drammi del tipo a cui ho accennato, esistono. E non li ho inventati io. Tuttavia, mi arrogo la paternità del nome. Li chiamo metadrammi, opere di metateatro»¹²⁰. Si riferisce, per la precisione, a

¹¹⁶ Nicola TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007, p. 19.

¹¹⁷ TURI 2007, p. 19.

¹¹⁸ N. TURI, *Italo Calvino tra le forme e i generi del discorso metaletterario* in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature» n. XXVI, 2020, p. 32.

¹¹⁹ TURI 2020, pp. 36-37.

¹²⁰ Lionel ABEL, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Luigi Ballerini (trad.), Rizzoli, Milano 1965, p. 61.

i drammi che ci rivelano immediatamente che gli eventi e i personaggi che contengono sono invenzione del drammaturgo [...]. Questi drammi contengono la verità [...] perché ci mostrano la realtà dell'immaginazione drammatica, esemplificata da quella dello scrittore e anche da quella dei suoi personaggi¹²¹.

Abel considera il nucleo del metateatro opere come *Le serve*, *Il balcone*, *I negri* di Jean Genet, come *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Giorni felici* di Samuel Beckett e come alcuni aspetti del teatro di Bertolt Brecht. Secondo Abel, il metateatro nasce dalla morte della tragedia, divenuta impossibile perché era scomparsa una mitologia che fosse condivisa dalla totalità degli spettatori, e identifica Amleto con la prima manifestazione di questo mutamento di paradigma, in quanto primo personaggio teatrale consapevole della propria realizzazione scenica. Così, tutta la tragedia che viene dopo *Amleto* non è altro che metateatro. Dopo una parte analitica, Abel arriva a stilare una lista di nove «qualità positive e negative della tragedia e del metateatro»¹²², rispetto alle quali il metateatro:

- dà un senso del mondo come proiezione della consapevolezza umana;
- celebra la volontà dell'immaginazione che non accetta nessuna immagine del mondo come definitiva;
- avvicina la vita umana al sogno mostrando che il fato può essere conquistato;
- non crede all'esistenza del mondo all'infuori di quello creato dall'uomo;
- prevede un ordine continuamente improvvisato dagli uomini;
- non è religioso;
- è reale quanto lo sono i sogni;
- possiede l'ampiezza della simultaneità;
- fa dimenticare l'opposizione tra ottimismo e pessimismo, conducendo alla meraviglia¹²³.

Conclude, infine, esortando a cessare le lamentazioni per la morte della tragedia e a prendere in considerazione in maniera adeguata «la forma drammatica che la civiltà occidentale – e soltanto quella – è stata capace di creare e raffinare»¹²⁴.

Nel 2006 Tadeusz Kowzan raccoglie l'eredità di Abel: partendo dal presupposto che «la metateatralità è un fenomeno universale»¹²⁵, conduce uno studio sul metateatro dall'antichità greco-latina alla contemporaneità, arrivando a menzionare circa un migliaio di opere teatrali provenienti da trentacinque paesi. L'analisi è introdotta da una lucida premessa terminologica dove Kowzan denuncia,

¹²¹ ABEL 1965, p. 59.

¹²² ABEL 1965, p. 138.

¹²³ ABEL 1965, pp. 138-139.

¹²⁴ ABEL 1965, p. 139.

¹²⁵ Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, L'Harmattan, Paris 2006, p. 13.

innanzitutto, l'eccessiva polisemia dell'espressione *teatro nel teatro*, che ha spopolato durante il Novecento. Per questo motivo recupera il termine *metateatro*, coniato da Abel, per indicare le opere drammatiche e/o gli spettacoli che contengono un riferimento ad altri fatti teatrali. Dal momento che «le scienze umane abbondano di vocaboli creati *ad hoc* e morti subito dopo»¹²⁶, Kowzan decide di non coniare nuovi termini ma di adottare *teatro nel teatro* e *metateatro* in quanto già in uso specificando, a seconda dei casi, se li impiega per riferirsi a un dramma sul dramma o a un dramma sul teatro.

1.2.6. *Metreference, metaization*

In ambito semiotico, due ricerche collettive negli anni Duemila hanno proposto di studiare sistematicamente gli elementi meta- come parte di un fenomeno culturale multimediale e transmediale.

Nell'arco di un quinquennio, Werner Wolf ha curato tre volumi per la collana "Studi di Intermedialità" della casa editrice olandese Rodopi che hanno vagliato le nozioni di cornice e di metareferenzialità su diversi media. Nel primo, intitolato *Framing Borders* (2006) e curato con Walter Bernhart, la *frame analysis* è applicata alle arti visive, alla letteratura, al cinema e alla musica. In *Metareference across Media* (2009), il secondo volume, curato in collaborazione con Katharina Bantleon e Jeff Thoss, la metareferenzialità è teorizzata come modello e studiata sia all'interno di singoli media (musica, arti visive, cinema, letteratura, danza, fumetto, computer games) sia come fenomeno transmediale. Il volume prende le mosse dalla constatazione che

fin dai primi due decenni del XX secolo la metareferenza ha avuto peculiare e crescente rilevanza nella cultura occidentale, e ha raggiunto un culmine senza precedenti nel postmodernismo e nei media (post-postmodernisti?) contemporanei¹²⁷.

Wolf effettua un calco del sostantivo *Metaisierung* coniato da Klaus W. Hempfer nel 1982 a proposito della metanarrazione e introduce il termine *metaization*, che significa

passaggio da un primo livello cognitivo o comunicativo a un livello superiore dove i pensieri e gli enunciati del primo livello, e soprattutto i significati e i media usati per tali enunciati, in modo autoriflessivo diventano oggetti di riflessione e comunicazione di per sé¹²⁸.

¹²⁶ KOWZAN 2006, p. 12.

¹²⁷ WERNER WOLF, *Preface in Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Werner Wolf, Katharina Bantleon, Jeff Thoss (ed.), Rodopi, Amsterdam-New York 2009, p. VI.

¹²⁸ W. WOLF, *Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions in Metareference across Media* 2009, p. 3.

L'ipotesi che guida il lavoro è che «teoricamente non esiste arte o medium (semiotico) che non possa essere usato in modo metareferenziale»¹²⁹; lo scopo consiste nell'elaborare concetti applicabili in maniera più estesa rispetto a quelli già in uso¹³⁰. Nel volume si preferiscono, dunque, i termini-ombrello *metaizzazione*, in riferimento al processo, e *metareferenza*, in riferimento al risultato. Wolf giunge così a costruire la seguente definizione di metareferenza:

essa è una speciale forma transmediale di autoreferenza, solitamente non accidentale, prodotta da segni o assetti di segni che sono (percepiti come) localizzati in un livello logicamente superiore, un 'meta-livello', all'interno di un artefatto o di una performance; quest'autoreferenza, che può essere estesa dall'artefatto all'intero sistema dei media, formula o implica un'affermazione a proposito del livello-oggetto, cioè a proposito (degli aspetti) del medium/sistema a cui si riferisce. Dove la metareferenza è propriamente compresa, una corrispondente 'meta-consapevolezza', anche minima, viene suscitata nel ricevente, che così diventa consapevole, anziché di (etero)referenze a proposito del mondo fuori dai media, di entrambe le condizioni medialità (o 'finzionali' nel senso di fittizi e, a volte, anche 'inventate') dell'opera in questione e del fatto che sono in discussione i fenomeni inerenti ai media¹³¹.

Seleziona quattro criteri per studiare i sottotipi di metareferenza: scopo, comprensibilità semantica, contenuto, funzioni ricorrenti. Essi individuano altrettante coppie opposte di sottotipi: metareferenza intracomposizionale o diretta vs extracomposizionale o indiretta; esplicita vs implicita; incentrata sulla medialità vs incentrata sulla realtà/finzione; critica vs non critica¹³².

Il terzo volume, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* (2011), sempre curato da Wolf con Bantleon e Thoss, cerca le cause che in Occidente hanno determinato il picco novecentesco di metareferenzialità e vaglia il concetto di "svolta metareferenziale". Più precisamente, il periodo preso in esame va dagli anni Cinquanta-Sessanta alla contemporaneità. Wolf pone l'accento sulla concomitanza con numerose altre svolte avvenute tra gli anni Cinquanta e Ottanta: linguistica, cognitiva, pittorica/iconica, narrativa, etica, performativa, animale, documentaristica, religiosa, spaziale/topografica, mediale, intermediale, metafinzionale, riflessiva¹³³. La svolta referenziale è ravvisabile nell'aumento considerevole di meta-elementi nelle produzioni di un esorbitante numero di ambiti culturali: poesia, romanzo, arte, televisione, cinema, architettura, fumetto, letteratura per

¹²⁹ WOLF 2009, p. 7.

¹³⁰ *Self-consciousness, self-reference o self-referentiality, autoreferentiality, self-reflexivity, reflexivity, metanarrativity, metatextuality, metafiction, metanovel, introverted novel, metadrama/metatheatre, metapoetry* (cfr. WOLF 2009, p. 15).

¹³¹ WOLF 2009, p. 31.

¹³² WOLF 2009, pp. 37-38.

¹³³ W. WOLF, *Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?* in *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Form, Functions, Attempts at Explanation*, Werner Wolf, Katharina Bantleon, Jeff Thoss (ed.), Rodopi, Amsterdam-New York 2011, pp. 4-5.

l'infanzia, dramma, teatro, graffiti, murales, musica pop, scenografia, design¹³⁴. Colui che prima era soltanto un consumatore diventa in parte anche produttore, ossia quello che Pamela Scorzin, nel suo contributo sulla metascenografia, chiama *prosumer*¹³⁵. Gli interventi raccolti ampliano gli ambiti studiati nel volume precedente aggiungendo le arti drammatiche, la televisione, il design, la fotografia e la tipografia. Quanto alle cause scatenanti, Wolf si limita, tuttavia, ad affermare che la svolta metareferenziale potrebbe indicare la perdita della funzione sociale delle arti e dei media ma al contempo essere la prova della loro aumentata autonomia¹³⁶.

L'altra ricerca semiotica collettiva a carattere multimediale è consegnata al numero monografico di «Signata» (2013) interamente dedicato alla nozione di metalinguaggio e alle sue applicazioni, non solo in semiotica ma anche in linguistica, sociologia, critica letteraria, cinematografica e dell'arte. Gli oggetti dell'indagine sono, dunque, le discipline specialistiche. Nel saggio introduttivo Laurence Bouquiaux, François Dubuisson e Bruno Leclercq fanno il punto sui tre principali modelli del rapporto linguaggio-metalinguaggio che si sono succeduti in logica e in filosofia del linguaggio durante il XX secolo: 1) il linguaggio unico che non può uscire da sé stesso (Wittgenstein); 2) la gerarchia infinita dei metalinguaggi (Tarski, Carnap); 3) l'asimmetria reversibile dei metalinguaggi (Quine). Dall'asimmetria reversibile di Quine promana la questione della traduzione generalizzata e della rinuncia ai fondamentali dell'interpretazione universale indagata dai tre autori del volume sulla scorta di Michel Serres¹³⁷. Concludono, dunque, che i discorsi specialistici hanno la capacità di prendere a oggetto sé stessi nella misura in cui si confrontano con altri punti di vista e misurano le differenze che li oppongono gli uni agli altri. Su «Signata» anche Tore, come già Wolf, denuncia l'abbondanza di terminologia per nominare i fenomeni della riflessività e riconduce questi ultimi alla coppia concettuale costituita da rappresentazione (ciò che si dice, si fa, si percepisce, l'oggettualità) e presentazione della rappresentazione (il modo, la direzione, l'intenzione, l'attenzione verso tale rappresentazione). A proposito delle scienze del linguaggio, Tore segue il modello proposto da François Recanati (1979) secondo cui il linguaggio è da una parte trasparente e referenziale, dall'altra opaco e autoreferenziale. Il senso della rappresentazione non si esaurisce, quindi, nella rappresentazione ma riguarda anche l'attività stessa di rappresentare quella rappresentazione. Secondo Tore, insomma, gli enunciati

¹³⁴ WOLF 2011, pp. 9-13.

¹³⁵ «Il termine 'prosumer', originalmente introdotto da Alvin Toffler (1980) in un contesto piuttosto differente ed elaborato in questo volume da Pamela Scorzin, è utile per descrivere questa crisi dei contorni convenzionali» (Wolfgang FUNK, *The Quest for Authenticity: Dave Eggers's A Heartbreaking Work of Staggering Genius between Fiction and Reality in The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* 2011, p. 140).

¹³⁶ WOLF 2011, p. 30.

¹³⁷ Laurence BOUQUIAUX, François DUBUISSON, Bruno LECLERCQ, *Modèles épistémologiques pour le métalangage* in «Signata» 2013, p. 15.

verbal, i comportamenti, le immagini sono sempre referenziali o autoreferenziali, trasparenti od opachi, rappresentazioni o presentazioni, esperienze o incorniciamento. Ma un tipo non esclude l'altro, anzi i due tipi convivono: la dimensione referenziale non esiste senza la dimensione autoreferenziale e viceversa. Perciò, all'interno di questo modello, l'approccio meta-, che altro non è che uno degli approcci con cui nelle scienze umane si studiano questi fenomeni, sbaglia se considera l'autoreferenzialità come un secondo livello e se separa la figurazione dalla rappresentazione. La semiotica, invece, permette proprio di vedere che figurazione e rappresentazione sono sul medesimo livello e sempre contemporanee¹³⁸. A questo punto Tore ha bisogno di distinguere le modalità con cui essa si manifesta, perciò introduce una serie di parametri distribuiti su due assi: l'asse delle manifestazioni, dove distingue la riflessività diffusa, puntuale o globale; l'asse delle orientazioni, dove distingue la riflessività esterna o interna, la riflessività semplice o l'autoriflessività.

2. Metodo

Questa tesi propone un metodo di studio del discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale su base lessicale, e ne testa l'applicazione sulla poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea. Dopo aver selezionato un autore o un'autrice, si procede alla lettura integrale dell'opera poetica da lui o lei pubblicata. Durante la lettura viene svolta una mappatura lessicale che interessa tutti quei termini che, per via della loro collocazione all'interno di un testo poetico, risultano di volta in volta metapoetici o metalinguistici (ed eventualmente anche metatestuali). Dopo aver mappato il lessico meta-¹³⁹, si procede alla sua organizzazione secondo campi e sottocampi semantici. Il risultato consiste, quindi, in un glossario meta-¹⁴⁰, specifico per quell'autore o autrice. Il glossario, poiché ha la caratteristica di evidenziare le peculiarità di una specifica pratica meta-, può anche orientare nell'adozione di uno o più criteri per selezionare i testi su cui concentrare l'indagine. Sul corpus di testi così

¹³⁸ TORE 2013, p. 68.

¹³⁹ Già Rey-Debove aveva distinto un metalessico rispetto al lessico non marcato: «il lessico di una lingua è dunque composto da un lessico che parla del mondo (lessico mondano del linguaggio-oggetto), di un lessico che parla del linguaggio (metalessico del metalinguaggio) e di un lessico neutro, che contiene tutte le parole atematiche di alta frequenza, parole lessicali e grammaticali suscettibili di entrare all'occorrenza in qualsiasi discorso, mondano o metalinguistico» (REY-DEBOVE 1997, p. 27).

¹⁴⁰ Nel glossario, le voci dello stesso verbo sono accorpate sotto la forma verbale all'infinito presente, analogamente le forme di un aggettivo con numero e genere diversi sono accorpate sotto il maschile singolare. La presenza del corsivo segnala quando una voce svolge tale funzione di lemma.

Per ogni autore o autrice sono di volta in volta indicate le edizioni da cui sono stati attinti i testi. Così a ogni voce del glossario segue l'annotazione, tra parentesi, dei numeri di pagina corrispondenti ai testi citati. Nel caso in cui un testo occupi più di una pagina, si è scelto di segnare le pagine di inizio e fine testo anziché soltanto quella o quelle che contengono la voce lessicale. Questa scelta permette di visualizzare più agevolmente tutti i vocaboli meta- di un determinato testo.

formato viene, infine, condotta l'analisi propriamente stilistica¹⁴¹.

Al netto della diversità del metodo scelto, l'impostazione a carattere lessicale di questa ricerca presenta dei punti in comune con quella di stampo sintattico adottata da Marco Villa per indagare la poesia di De Angelis (2019) e di inizio Novecento (2020). Nella prima parte della ricerca dedicata a *Somiglianze* di De Angelis, Villa analizza i fenomeni stilistico-sintattici mediante un approccio induttivo: si concentra sulle ricorrenze significative e cerca di comprenderne il funzionamento all'interno del sistema testuale del libro. Nella seconda parte organizza e interpreta i dati raccolti, e isola cinque modelli di testo «definiti da fasci di stilemi e legati a determinate modalità espressive e costanti tematiche»¹⁴². Villa segue un metodo analogo in *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento* (ETS, 2020), frutto dalla sua tesi di dottorato. Qui prende come oggetto di ricerca i fenomeni della ripetizione e li indaga seguendo due criteri: uno retorico, con cui li classifica in base alle categorie retoriche tradizionali, e uno funzionale, con cui li ordina a seconda della funzione testuale¹⁴³. Il corpus comprende raccolte di Campana, Corazzini, D'Annunzio, Govoni, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Pascoli, Rebora, Saba, Sbarbaro. D'Annunzio e Pascoli sono studiati rispettivamente nei primi due capitoli, mentre nel terzo è svolto un confronto tra le loro modalità d'uso della ripetizione. Il quarto capitolo, infine, è dedicato ai poeti che appartengono alla generazione successiva, quella dei nati negli anni Ottanta dell'Ottocento che hanno esordito tra il 1900 e il 1915.

2.1. Paratesto

Questa ricerca concerne tutti i testi poetici di un autore o di un'autrice pubblicati in raccolta¹⁴⁴. Il materiale linguistico dal quale si preleva il lessico meta- corrisponde al corpo del testo poetico e non al paratesto. Lenka Müllerová, nel suo contributo al volume *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (2013) dedicato all'editoria ceca, illustra che, oltre alle funzioni informativa, orientativa, valorizzante ed estetica, il paratesto svolge anche una funzione metatestuale¹⁴⁵. Tra gli elementi paratestuali, i titoli hanno attirato un cospicuo numero di studi. Rey-Debove, nel suo saggio sul metalinguaggio (1978, 1997), sostiene fermamente che i titoli sono dei «nomi propri metalinguistici»¹⁴⁶,

¹⁴¹ Bisanti (2007) ha percepito la medesima esigenza all'inizio del suo studio sul discorso metapoetico e metalinguistico di Rosselli: «uno sguardo alle liste di frequenza ricavate da uno spoglio automatico dei testi rivela che quello relativo all'enunciazione è un ambito semantico di primaria importanza (sono frequenti lemmi come *parlare, scrivere, cantare, rimare, dire, gridare, chiamare, mentire, vero/verità, parola, silenzio, verso, rima, lingua, linguaggio*)» (BISANTI 2007, p. 79.).

¹⁴² Marco VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Ospedaletto 2019, p. 239.

¹⁴³ M. VILLA, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, ETS, Pisa 2020, p. 11.

¹⁴⁴ All'occorrenza non mancheranno confronti con i testi poetici extravaganti.

¹⁴⁵ Lenka MÜLLEROVÁ, *Czech Publisher's Strategies: Paratext of Literary Mystification in Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Valerie Pellatt (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, p. 73.

¹⁴⁶ REY-DEBOVE 1997, p. 308.

e «glosse metadiscorsive»¹⁴⁷ li avrebbe, in seguito, definiti Olivier Bivort (1995). Partendo dal presupposto che il titolo sia un nome proprio metalinguistico, Leo H. Hoek imposta *La marque du titre* (1981), dove conclude che

ogni titolo funziona come un NP; ogni titolo è metalinguistico; il titolo è dunque un NP metalinguistico; il linguaggio del titolo è un metalinguaggio, il segno del titolo è un metasegno¹⁴⁸.

Come già per Rey-Debove, anche per Hoek la proprietà intrinsecamente metalinguistica del titolo deriva dalla sua condizione di «segno linguistico che rinvia a un oggetto linguistico»¹⁴⁹. Hoek distingue, poi, tra titolo-innesto e titolo-citazione. Ecco un esempio di titolo-innesto:

un titolo come *Il berretto rosso* rinvia al co-testo (codice metalinguistico), è identificato come NP del testo in questione (codice di innesto), rinvia a un referente, un cappello rosso (codice referenziale) e riceve un senso /colore rosso/, /cappello senza tesa/ (codice linguistico)¹⁵⁰.

Nei casi di titolo-citazione, invece, «abbiamo a che fare con un impiego metalinguistico di un titolo che di per sé è già metalinguistico per definizione; qui allora conviene parlare di un codice metalinguistico»¹⁵¹. I titoli-citazione coinvolgono, allora, la nozione di autonomia¹⁵²:

un tale impiego del codice metalinguistico si avvicina molto all'impiego autonomico del titolo. Si parla in generale di autonomia quando un segno rinvia a sé stesso [...]. In un enunciato come “*Il padre Goriot* conta tredici lettere”, è questione di autonomia, ma non in “*Il padre Goriot* conta 256 pagine nell’edizione Garnier-Flammarion”, dove “*Il padre Goriot*” rinvia al romanzo in questione e non al titolo. Il titolo non ha dunque necessariamente uno status autonomico; può benissimo rimandare a una cosa diversa da lui stesso¹⁵³.

Anche Hoek si preoccupa, quindi, di distinguere tra un livello metatestuale, da lui identificato con il concetto di autonomia, e un livello metalinguistico. Quando Cristina Lavinio (1987) rimprovera a Genette (1981) di aver letto troppo superficialmente *Pour une sémiotique du titre* di Hoek (1973), gli

¹⁴⁷ Olivier BIVORT, *Métalangage et contraintes herméneutiques : du sens tu au sens guidé* in *Traduction = interprétation, interprétation = traduction : l'exemple Rimbaud. Actes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne, 21-23 septembre 1995*, Thomas Klinkert, Hermann H. Wetzler (ed.), Champion, Parigi 1998, p. 32.

¹⁴⁸ Leo H. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, Le Haye 1980, p. 214.

¹⁴⁹ HOEK 1980, p. 211.

¹⁵⁰ HOEK 1980, p. 212.

¹⁵¹ HOEK 1980, p. 212.

¹⁵² REY-DEBOVE 1997, pp. 57-162, 251-291.

¹⁵³ HOEK 1980, p. 212.

contesta proprio l'uso del termine *metafinzionale* per descrivere i titoli che definiscono un testo nei suoi caratteri formali¹⁵⁴. Secondo Lavinio, infatti, Genette forza la categoria di fiction proprio laddove intende proporre una teoria valida per tutti i tipi di titolo, di conseguenza

appare dunque preferibile – e la propongo – l'adozione, per i titoli *metafictionnels* (o *rematici*), della designazione più trasparente di titoli *metatestuali* o – se proprio si vuole restare più vicini a suggestioni genetiane – *architestuali*. Ciò pur nella consapevolezza che in realtà ogni titolo, anche relativo al 'soggetto' o tema di cui il testo tratti, ha sempre un carattere 'meta', è sempre un'etichetta che denomina-designa meta-linguisticamente un testo (cioè un oggetto linguistico) nel suo complesso¹⁵⁵.

Il contributo di Lavinio fa parte degli atti del convegno intitolato *Il titolo e il testo*, tenutosi a Bressanone nel 1987, e il presupposto che il titolo sia intrinsecamente meta- sta alla base dei lavori lì presentati. Nell'intervento introduttivo, Giovanni Cappello propone di inquadrare la fenomenologia dei rapporti tra titolo e testo all'interno delle figure retoriche tradizionali. Nel complesso la definisce una «retorica del rispecchiamento»¹⁵⁶ proprio perché riflessiva è l'informazione contenuta nel titolo, che concerne «il testo stesso e non un suo eventuale referente (sia pure testuale)»¹⁵⁷. Allo stesso convegno partecipa Mengaldo, che stila un bilancio dei titoli poetici novecenteschi fino al secondo dopoguerra e registra un tentativo di attenuare quella «condizione di “corpo estraneo”, di iperenunciato secondario e vicario, appartenente e non appartenente alla vita del testo»¹⁵⁸ che è loro connaturata.

Alla luce di queste considerazioni, i titoli, così come gli altri elementi paratestuali, non saranno oggetto di questa tesi perché già pragmaticamente meta-, a differenza dei testi, che non sono intrinsecamente meta- ma possono diventarlo qualora contengano voci lessicali di ambito letterario, poetico, linguistico.

2.2. Tropi

Non pochi tra studiosi e studiose hanno letto in chiave meta- alcune figure retoriche quali metafore, allegorie, emblemi, similitudini. Tra i lavori già citati, hanno adottato questo criterio Vera Saura (1994) per la *metapoesía* di Magrelli; Azouqa (2008) per la *metapoetry* tra Occidente e mondo arabo che emerge dal confronto delle opere di al-Bayātī, Yeats, Tsvetaeva, Stevens; Stetkevych (2016) per

¹⁵⁴ Quelli che Hoek definisce *objectaux*.

¹⁵⁵ Cristina LAVINIO, *Il racconto dall'oralità alla scrittura in Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*, Michele A. Cortelazzo (ed.), Editoriale Programma, Padova 1992, p. 60.

¹⁵⁶ Giovanni CAPPELLO, *Retorica del titolo in Il titolo e il testo* 1992, p. 13.

¹⁵⁷ CAPPELLO 1992, p. 11.

¹⁵⁸ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 24.

la metafora del *metapoetic hunt* nella poesia araba, in particolare di Maṭar. Una prospettiva analoga per studiare la poesia italiana è stata scelta da Guglielmo Gorni, il quale ripercorre la metafora testo/tessuto dalla letteratura latina fino alla italiana cinquecentesca (1993), e analizza la metafora dello strumento di scrittura nelle opere di Carducci, Moretti, Guerra, Zanzotto, indicando Dante e Cavalcanti come precursori (1999). Anche Francesco Carbognin interpreta metapoeticamente le metafore presenti nella poesia di Zanzotto. A suo parere, Zanzotto intende il paesaggio tendenzialmente come «complesso armonico di forme, modello ideale di ogni fare artistico»¹⁵⁹, e nella sua poesia

le peculiarità fisiche e antropiche del paesaggio dell'alta Marca trevigiana vi si accampano trasfigurate in motivi metapoetici di rara coerenza concettuale e pregnanza espressiva, di cui risulta arduo distinguere nettamente gli argomenti descrittivi da quelli simbolici¹⁶⁰.

Nonostante la comprensibile difficoltà ermeneutica da lui stesso riscontrata, Carbognin interpreta in chiave metapoetica i campi semantici relativi alla neve, alle colline, al tessuto, alla coltivazione della vite, ai piccoli borghi e agli edifici rurali isolati.

La lettura di figure retoriche in chiave meta- rappresenta, dunque, una strada plausibile e ampiamente battuta ma questa tesi non la percorrerà. Il metodo di analisi qui proposto poggia su una base lessicale proprio per svincolare la decisione di considerare o no meta- una parola e il suo relativo campo semantico da una scelta che dipende dalla sensibilità personale e che, di conseguenza, è potenzialmente sempre praticabile.

2.3. Citazione

Spesso, negli studi critici, la formula *poesia di secondo grado* si trova impiegata come sinonimo di *discorso metapoetico* o di *metapoeticità*. In questa ricerca, invece, in un'ottica di economia tassonomica, si preferisce mantenere il significato specifico con cui l'espressione è già in uso presso la critica letteraria e teatrale. In narratologia, Genette (1972) ha sempre parlato di "secondo grado" a proposito del racconto nel racconto, sebbene abbia provocato una certa confusione quando ha scelto di nominare il fenomeno con il termine *metadiegesi*¹⁶¹. Ma il riferimento a un secondo grado si trova anche in sede di critica teatrale. Nel definire la nozione di metateatro, Abel (1963) si preoccupa, per l'appunto,

¹⁵⁹ Francesco CARBOGNIN, «Luogo preso in parola». *Sul paesaggio lirico di Andrea Zanzotto* in *Nel «melograno di lingue»*. *Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Giorgia Bongiorno, Laura Toppan (ed.), Firenze University Press, Firenze 2018, p. 115.

¹⁶⁰ CARBOGNIN 2018, p. 111.

¹⁶¹ GENETTE 1986, p. 276.

di distinguerla da quella di dramma nel dramma (*play-within-a-play*). Tra gli esempi di metateatro, infatti,

alcuni naturalmente si possono classificare come esempi di dramma nel dramma, ma questo termine, pur esso così ben conosciuto, suggerisce solo un espediente, non una forma definita. Inoltre, è mio desiderio designare un'intera gamma di drammi, in alcuni dei quali l'uso del dramma nel dramma non è riscontrabile, nemmeno come espediente. Eppure questi lavori hanno tutti una caratteristica in comune: sono tutti lavori teatrali intorno alla vita considerata come se fosse già teatralizzata. E con questo voglio dire che le persone che appaiono in scena per recitare non ci si trovano solo perché il drammaturgo le colse in una posizione drammatica, come avrebbe potuto coglierle una macchina da presa, ma perché loro stessi si resero conto di essere drammatici, anche prima che il drammaturgo si accorgesse di loro¹⁶².

Perciò, secondo Abel, il dramma nel dramma è un espediente che può dare luogo a metateatralità ma non è un elemento necessario e sufficiente per il suo innesco. Ai casi di racconto nel racconto e di dramma nel dramma, questa tesi assimila quelli di poesia nella poesia e, in secondo luogo, comprende in tale insieme anche la citazione esplicita di un testo poetico all'interno di un altro testo poetico¹⁶³. La preferenza accordata all'espressione *poesia di secondo grado* per definire casi di poesia nella poesia, come quello della citazione poetica, e non per definire il discorso metapoetico propriamente detto deriva da un'ulteriore constatazione: un discorso poetico che cita un altro discorso poetico non equivale necessariamente a un discorso poetico che parla di poesia o poeticità.

2.4. Traduzione

La terminologia meta- è impiegata anche nella traduzione, come segnala già Jakobson nel 1957:

i logici definiscono “metalinguaggio” ogni discorso che intervenga in una comunità linguistica intorno a lingue straniere, come chiamano metalinguaggio ogni linguaggio che abbia per oggetto il linguaggio¹⁶⁴.

Negli anni Ottanta, infatti, Mengaldo (1987) annovera la traduzione di poesia tra le «attività meta- o para-poetiche»¹⁶⁵; e James S. Holmes (1988) riflette appieno l'ambivalenza sottolineata da Jakobson dal momento che chiama *metapoetry* la «poesia intesa come una traduzione di una poesia in un'altra lingua», mentre contemporaneamente chiama metaletteratura la «scrittura che usa il

¹⁶² ABEL 1963, p. 84.

¹⁶³ Tra i casi di citazione esplicita di un altro testo poetico si annovera qui la citazione che avviene nel corpo del testo e non la citazione posta in esergo, poiché l'esergo è un elemento paratestuale.

¹⁶⁴ JAKOBSON 2002, p. 46.

¹⁶⁵ MENGALDO 1987, p. 395.

linguaggio per comunicare qualcosa sulla letteratura stessa»¹⁶⁶. Assimila, cioè, il rapporto tra una poesia e la sua traduzione al rapporto tra una poesia e la sua analisi o parafrasi, nonostante lui stesso riconosca che critico e traduttore svolgono due lavori differenti: il primo di tipo analitico, il secondo di tipo attuativo. Anche Andrea AFRIBO (2017) parla della traduzione in termini di «attività paracritica o metapoetica»¹⁶⁷. Diana Peppoloni (2018), invece, ritiene che il tradurre sia un'operazione non metapoetica ma metalinguistica, in quanto resa possibile dall'esercizio di una consapevolezza metalinguistica. Di conseguenza il suo risultato, cioè il testo di arrivo, non consiste in un metalinguaggio¹⁶⁸. Questa tesi percorre la linea teorica tracciata da Peppoloni: il testo di arrivo, infatti, pur essendo il frutto di un'operazione svolta sul linguaggio attraverso il linguaggio, non è metalinguistico in quanto tale. Lo sarà soltanto se il testo di partenza sarà stato metalinguistico, e il testo di partenza sarà tale se conterrà una riflessione sulla lingua.

2.5. Scelta degli autori e delle autrici

Se il metodo della mappatura lessicale presenta il vantaggio di orientare l'analisi verso direzioni non per forza allineate con le conclusioni tratte dal discorso critico, la scelta di quali autori o autrici trattare è, invece, frutto di un criterio maggiormente influenzato dal contesto critico e, di conseguenza, di carattere arbitrario. Questa ricerca affronta il discorso meta- nelle opere poetiche di Andrea Zanzotto (1921-2011), Adriano Spatola (1941-1988) e Vittorio Reta (1947-1977), e, in misura più circoscritta, in quelle di Giovanni Giudici (1924-2011), Corrado Costa (1929-1991), Giulia Niccolai (1934-2021), Patrizia Vicinelli (1943-1991) ed Edoardo Sanguineti (1930-2010).

Nell'*Atlante del Novecento italiano* (2001), curato da Erminio Risso, Sanguineti decide, al netto di una serie di tagli, di inserire tre poeti che aveva escluso dall'antologia militante *Poesia italiana del Novecento* (1969), curata per Einaudi:

ho aggiunto tre poeti rispetto all'antologia einaudiana, ed è una sobria aggiunta evidentemente. Un'immagine può essere giudicata ormai come storicamente necessaria, quella di Zanzotto, che ai miei occhi è l'ultimo anello della lunga catena ermetica [...]. L'antologia einaudiana si concludeva con i Novissimi e con una sezione di sperimentalismo realistico, con Pavese, Pasolini e Pagliarani: qui sono presenti i Novissimi con in più Zanzotto, appunto, Reta e Spatola. Mentre Spatola è stato comunque un uomo del gruppo, Reta

¹⁶⁶ James S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 10-11.

¹⁶⁷ Andrea AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, p. 19.

¹⁶⁸ PEPPOLONI 2018, p. 18.

era una figura molto più appartata, morto precocemente suicida e rappresenta forse l'esperienza più interessante che c'è stata dopo gli anni del gruppo¹⁶⁹.

Dopo un abbondante trentennio, Sanguineti avverte, quindi, che Zanzotto, Spatola e Reta, ciascuno a proprio modo, sono diventati figure necessarie per il panorama poetico italiano. Zanzotto, ormai celebre, è un ermetico che «ha tenuto in considerazione la presenza e il lavoro dei Novissimi»¹⁷⁰. A Reta riconosce il merito di testimoniare

una possibilità che poi è stata in fondo trascurata, non perché si tratti di indicarlo come modello possibile ma perché sta a significare che non era impossibile pensare a direzioni di ricerca dopo la nuova avanguardia, anche al di fuori di quella che era la poetica organizzata¹⁷¹.

La mappatura lessicale sarà, allora, applicata all'intera produzione poetica¹⁷² di questi tre autori, in quanto esponenti di tre diverse poetiche dedite alla sperimentazione linguistica. Questa scelta, visibilmente sbilanciata verso il *côté* sperimentale, è determinata dalla possibilità di analizzare tre pratiche poetiche fortemente ma diversamente caratterizzate dal discorso meta-. Le pratiche meta- di Zanzotto, Spatola e Reta saranno, poi, raffrontate rispettivamente con quelle di Giudici; Costa, Niccolai e Vicinelli; e Sanguineti. Tali accostamenti offriranno l'occasione di poter analizzare tre differenti legami artistici. Zanzotto e Giudici, gli «ultimi poeti» secondo Giulio Ferroni (2012; 2013), sono gli esponenti di poetiche diametralmente opposte quanto a sperimentalismo linguistico che, con le etichette critiche del secolo scorso, si potrebbero schierare tra le file del novecentismo e dell'anti-novecentismo. Spatola, Costa, Niccolai e – più a margine – Vicinelli sono i protagonisti della frangia emiliana della Neoavanguardia, identificabile in alcune esperienze iconiche come i festival *Parole sui muri* di Fiumalbo (1967, 1968), la casa di Mulino di Bazzano e le edizioni Geiger¹⁷³. Reta e Sanguineti, infine, in virtù dell'ingente influsso, soprattutto lessicale e stilistico, esercitato sul primo dalla poesia del secondo, possono rientrare in una dinamica allievo-maestro coltivata attorno alla città di Genova. Infine, a conclusione del lavoro, l'opera di Valerio Magrelli (1957) sarà suggerita come uno degli esempi della propagazione delle pratiche meta- fino alla più stretta contemporaneità. La

¹⁶⁹ Edoardo SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano*, Erminio Risso (ed.), Giovanni Giovannetti (foto.), Manni, Lecce 2001, pp. 11-12.

¹⁷⁰ SANGUINETI 2001, p. 12.

¹⁷¹ SANGUINETI 2001, p. 12.

¹⁷² Pubblicata in raccolta.

¹⁷³ Gli artisti e le artiste del Mulino di Bazzano hanno praticato poetiche multi- e trans-mediali (come, ad esempio, la poesia concreta, visuale, sonora, fonetica, performativa). Questa ricerca, poiché su base lessicale, si concentrerà sulla loro produzione lineare, tuttavia non trascurerà, in sede di corrispondenze intertestuali, la poesia praticata attraverso gli altri media.

presenza di Giudici e di Magrelli all'interno della ricerca svolge una funzione particolarmente rivelante in quanto attesta che il discorso meta- non è prerogativa soltanto della poesia sperimentale ma appartiene, in misura variabile, alla poesia italiana del secondo Novecento e contemporanea nel suo complesso.

II

ANDREA ZANZOTTO

La critica ha da sempre evidenziato la vena metaletteraria, metapoetica, metalinguistica della poesia di Andrea Zanzotto. Velio Abati la definisce un'«incessante operazione metalinguistica»¹, mentre Umberto Motta segnala «evidenti orme metaletterarie, dove quasi i versi si osservano allo specchio, fino a tracciare i modi e le possibili ragioni del proprio deragliamento»². Così Lorenzo Cardilli chiarisce che:

la ricerca poetica di Andrea Zanzotto, fin dagli esordi, è [...] assimilabile ad un continuo tentativo di perpetuare un'oltranza linguistica. Non solo al livello superficiale dell'espressione e dello stile, ma a quello "occulto" della teoria semantica. Questa tendenza di base ha conferito al verso zanzottiano una radicale inclinazione metalinguistica e metapoetica, che è stata prontamente codificata dai suoi più fini esegeti³.

A partire da *Dietro il paesaggio* (Mondadori, 1951) Agosti nota delle «formulazioni decisamente metalinguistiche»⁴, «per cui il Soggetto agisce, pur se in forme non manifeste e forse addirittura al di sotto della coscienza dell'autore, in base a una posizione metadiscorsiva»⁵. Da *Vocativo* (Mondadori, 1957) a *IX Ecloghe* (Mondadori, 1962), poi, «si assiste a una discesa lungo gli strati più interni e protetti della *langue*, sino al controllo di tutta la situazione espressiva effettuato dal livello neutro, ma salutare, dell'ironia (posizione metalinguistica)»⁶. Dopo aver confutato «l'equiparazione astoricismo-metalinguismo»⁷, Abati rimarca che, fino alle *Ecloghe*,

l'«io» e la lingua sono su uno stesso piano statico e la loro possibilità di dire e dirsi poggia su una chiusura metalinguistica che li lascia impregiudicati. [...] Quando invece il soggetto sarà sentito come sede di un'attività, metterà in discussione sia lo statuto dell'oggetto che prima sembrava mostrarsi sia della parola che lo pronunciava. La sutura che permette di parlare si sposterà allora più in profondità, presentandosi pur sempre come luogo silenzioso, punto d'avvio del metalinguaggio, che va a coincidere con il punto d'avvio

¹ Velio ABATI, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Bagatto Libri, Roma 1991, p. 40.

² Umberto MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano 1996, p. 57.

³ Lorenzo CARDILLI, *Dal lacanismo all'esemplificazione testuale: ripensare l'oltranza poetica di Andrea Zanzotto* (tesi di dottorato), Université de Fribourg-Università degli Studi di Milano, 2016, p. 9.

⁴ Stefano AGOSTI, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2015, p. 27.

⁵ S. AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* in Andrea ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta (ed.), Mondadori, Milano 1999, p. XI.

⁶ AGOSTI 2015, p. 39.

⁷ ABATI 1991, p. 21.

dell'essere vitale-biologico del soggetto.⁸

Questa raccolta rappresenta, insomma, uno snodo centrale nell'evoluzione del discorso metapoetico dell'autore. Come illustrato da Testa, infatti, «il tema dominante del libro» consiste nella «tematizzazione, fredda e sarcastica, dell'io e del linguaggio della poesia»⁹. Secondo Agosti, «ciò che il poeta fa, ora, è un ulteriore passo in direzione della profondità, il che, con termini tecnicamente più precisi, si definisce come trapasso da un'istanza di espressività a un'istanza metalinguistica»¹⁰. Cardilli rileva, poi, un'impennata del fenomeno:

almeno dalle *IX Ecloghe* in poi, assistiamo a un'impressionante pervasività del tema metalirico. La poesia di Zanzotto parla della poesia, la mette al centro dei suoi percorsi tematici. [...] La preminenza del tema metalinguistico e metapoetico in gran parte del corpus è testualizzata e riconosciuta dalla critica. Anche questo tratto è riconducibile all'evoluzione novecentesca del genere lirico, e in Zanzotto assume un'intensità quasi parossistica. Che sia denunciata nella sua forma funzionale, invocata come corrente agapica o assunta come sapere alternativo e salvifico, la poesia si colloca al cuore della speculazione zanzottiana¹¹.

Con *La Beltà* (Mondadori, 1968), invece, Zanzotto inaugura un discorso prettamente metalinguistico, dal momento che «la salvezza viene ricercata non più soltanto nella lingua poetica, ma nella lingua *tout court*»; ora, perciò, «è il significante a fondare l'esperienza del soggetto, ed è attraverso il significante che è possibile cogliere gli affioramenti dell'inconscio e portare alla luce il trauma soggettivo rimosso»¹². Ma, nonostante l'impennata metalinguistica, non viene meno il ruolo della «poesia come barlume di speranza e principio di ulteriorità, ora destinataria di invocazioni ora vero e proprio personaggio»¹³. Non è, dunque, casuale che «tutto il volume fornisca valida prova di una sapiente costruzione letteraria e metaletteraria»¹⁴, come specifica Tarricone. Questa raccolta ha sempre attirato l'attenzione della critica in virtù degli stilemi che da qui in poi avrebbero contraddistinto la poesia di Zanzotto:

l'espansione delle sequenze (versi o gruppi di versi) a partire da accentuate identità o somiglianze formali (foniche, etimologiche, derivative ecc.) [...]. L'allitterazione, intesa normalmente come ripetizione dei fonemi iniziali di vocaboli contigui o prossimi, viene altresì artificialmente provocata tramite la ripetizione «aberrante» della sillaba iniziale del vocabolo: «fa-favola»; «ser-sereno» ecc. Si ha così un sintomatico

⁸ ABATI 1991, pp. 22-23.

⁹ TESTA 2005, p. 93.

¹⁰ AGOSTI 2015, p. 35.

¹¹ CARDILLI 2016, p. 250.

¹² Stefano DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ZANZOTTO 1999, p. 1483.

¹³ TESTA 2005, p. 94.

¹⁴ TARRICONE 2016, p. 193.

effetto di «balbettio» (il caso limite è la ripetizione di lettera: «p-poeti») che corrisponde sia a una forte accensione della materialità (o matericità) del significante, sia all'impossibilità di far convivere, interamente, significante e significato. Il *fa* di «favola» e il *ser* di «sereno» esorbitano la circoscrizione del senso di cui i vocaboli sono responsabili¹⁵.

Agosti definisce tale espansione anche «propagazione fonotimologica»¹⁶; mentre Testa parla di «balbettio afasico (“bru-bruciore”, “fru-fruire”, “prude-ude-ude” ad esempio)»¹⁷. Secondo Motta, questo meccanismo poetico funziona così:

pronunciata (scritta) una parola, Zanzotto lascia vagare liberamente la sua attenzione nelle vicinanze foniche che oppure paradigmatiche di essa, cerca nei dintorni, finché non emerge un'altra voce, che stabilisce con la rima rapporti semantici più o meno intensi: ne nasce comunque una interferenza a livello del senso, in grado di produrre un significato supplementare¹⁸.

In sostanza, a partire da *La Beltà*, «la coerenza del testo – non facilmente rilevabile sul piano di una lettura lineare – sarà probabilmente da ricercare nella possibilità di relazioni individuabili “in verticale”, fuori dall'asse sintagmatico del discorso (relazioni tabulari)»¹⁹.

Giunto a *Filò. Per il Casanova di Fellini* (Edizioni del Ruzante, 1976), Zanzotto applica questa pratica poetica al dialetto veneziano e solighese: «al dialetto stesso si rivolge ora Z., con accenti di commossa riflessione e confessione metalinguistica»²⁰, secondo Dal Bianco. Mentre Agosti specifica che «una falda metadiscorsiva [...] percorre l'intero componimento»²¹, dato il privilegio conferito qui a una scrittura improntata all'oralità.

Nell'evoluzione conosciuta dalla poesia zanzottiana, *Il Galateo in Bosco* (Mondadori, 1978) è un'altra tappa rilevante grazie a quella che Dal Bianco chiama «attenzione “pansegnica”», ossia, in questo caso, «l'attribuzione di valore distintivo alle variazioni di stile tipografico (corsivo, maiuscolo, la disposizione o la presenza di parentesi, fino alla semantizzazione delle parentesi stesse verso la fine del libro) nei titoli di alcune poesie: il tipo di segno grafico si proietta sul testo alludendo a una diversa lente di lettura»²².

Con *Idioma* (Mondadori, 1986) si riallacciano, poi, la riflessione sulla lingua e quella sulla poesia:

¹⁵ AGOSTI 2015, p. 42.

¹⁶ AGOSTI 2015, p. 43.

¹⁷ TESTA 2005, p. 93.

¹⁸ MOTTA 1996, p. 52.

¹⁹ AGOSTI 2015, p. 62.

²⁰ DAL BIANCO 1999, p. 1572.

²¹ AGOSTI 2015, p. 64.

²² DAL BIANCO 1999, p. 1577.

il titolo *Idioma* pone il linguaggio al centro delle numerose figure di relazione del libro. Linguaggio come sede naturale dell'umano, luogo proprio del colloquio. Un colloquio che è anzitutto della lingua con la lingua (Prete): in molti componimenti si profila il rapporto tra figurazioni o personaggi che incarnano la Poesia, quella maiuscola, noumenica e idealizzata, e figurazioni o personaggi che simboleggiano la poesia, quella dell'autore, soggetta alle imperfezioni e alla storicità dell'esistente²³.

Una lingua che è, dunque, sempre lingua poetica, come alcuni componimenti «di impianto meta-poetico» della prima sezione, «generalmente nel segno di un attonito revisionismo che conduce l'autore a una drastica diminuzione degli aspetti “titanici” o passionali della propria esistenza»²⁴.

Alla luce di queste considerazioni— alle quali se ne potrebbero aggiungere molte altre —, la poesia di Zanzotto è un caso studio imprescindibile a cui applicare il metodo di analisi qui proposto per il discorso meta-.

1. Mappatura lessicale

La mappatura lessicale interessa la produzione poetica di Zanzotto pubblicata nell'Oscar Mondadori (2011), che comprende le raccolte pubblicate fino al 2009, cioè da *Dietro il paesaggio* a *Conglomerati* (Mondadori, 2009); poi *Il vero tema* (Cento amici del libro, 2011), l'ultima raccolta pubblicata dall'autore, i cui riferimenti di pagina sono qui contraddistinti da un asterisco; infine, segnalati dal doppio asterisco, gli *Haiku for a season. Haiku per una stagione* (The University of Chicago Press, 2012), composti in inglese²⁵ durante la primavera e l'estate del 1986, e pubblicati postumi²⁶. Oltre all'inglese, la mappatura rileva occorrenze in greco antico, latino, dialetto trevigiano e veneziano, francese.

- **Lingua:** A (347-352), a b c (327-338), *acronimo* (984 x 2, 1080-1083), Aleph (389-396), *alfabeto* (48-49, 652-655), C (802-803), Beth (389-396), Daleth (389-396), dettato (1113-1114), e (251-252), è (355), Epsilon (1029-1030), etimo (300-301), etimologia (1101), fu (355), Gimel (389-

²³ DAL BIANCO 1999, p. 1642.

²⁴ DAL BIANCO 1999, p. 1641.

²⁵ «Per Zanzotto scrivere in inglese equivale a farsi del male [...]. Tra le motivazioni della scelta dell'inglese [...] ce ne sono almeno due che vale la pena sottolineare. L'inglese soddisfa paradossalmente l'antico sogno panglossico zanzottiano dell'“interlingua almeno galattica”, della lingua pentecostale. [...] La seconda motivazione potrebbe essere quella di un tentativo di salvataggio di una lingua tanto potente e tanto (proprio per questo) bistrattata. Cioè una scommessa; uno dei tanti esempi della tolleranza zanzottiana, che prima o poi si vede costretta a un imperativo tutto suo, idiosincratico, a riscontrare potenzialità salvifiche in ciò che è abietto e a riscontrare l'abietto in ciò che a prima vista e nella opinione comune poteva sembrare salvifico» (S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli haiku* in *Nel «melograno di lingue»* 2018, p. 46).

²⁶ Anna SECCO, Patrick BARRON, *Editors' Note* in A. ZANZOTTO, *Haiku for a season. Haiku per una stagione*, Anna Secco, Patrick Barron (ed.), The University of Chicago Press, Chicago-London 2012, pp. VII, IX.

396), h j k ch ch ch (768-769 x 2), He (389-396), Heth (389-396), I (845-856), ideogramma (566), illinguo (570), innominabile (141-143), io-lingua (768-769), Jodh (389-396), Kaph (389-396), Lamedh (389-396), languages (**20-21), lemma (898-899), lingua (“lingua”, 498-499, 743-747), *lettera* (179-180, 265-266, 606-607, 1029-1030 x 2), lingua (111-112 x 2, 119, 148-150, 196, 211-213, 220-223, 286, 292 x 2, 314, 327-338, 363-364, 389-396, 411-418, 548-549, 553-554 x 2, 568, 571, 627-628 x 2, 770-772, 857-860 x 2, 966-969, 885-886, 1041-1042 x 2), linguaggio (127, 250, 660-662, 689-690), lingua-rubino (255-256), linguati (187-189), lingueggiare (623-626), lingue (290), «m» (598-560), Mem (389-396), messaggi (48-49, 239-241 x 2), messaggio (1045, 1115), multivocali (908-909), «n» (598-560), né (196), *nome* (101, 161, 167, 187-189, 215-218, 251-252, 300-301, 399-408 x 2, 560, 766-767, 789-790, 791-792 x 2, 812-816, 895 x 6, 876-879, 915, 1027, 1061-1062), nome-fosti (369-372), nome/tagliola (369-372), nomenclatura (895), *nominare* (141-143, 1012), numeretti-lettera (674-676), o (251-252), π (411-418), P (802-803), *parlare* (327-338), *parola* (27-28, 80-81, 135-137, 140, 161, 169-170, 176-177, 220-223, 263-264, 265-266, 271-275 x 2, 312-313 x 2, 314, 365-368, 389-396, 399-408, 411-418 x 2, 482-483, 619-621, 656-658, 706-707, 728-729 x 2, 845-856, 863-865, 965-966, 967-969 x 2, 975-977, 998-999, 1028, 1111 x 2, 1116, 1119, 1123), parola «bene» (300-301), parola-lustro (643-646), parole-non-dette (*[18]), parolete (“parolette”, 967-969), parolette (548-549), parole-di-vita (389-396), paroline (812-816, 905-906), paroline-acce (281-283), rebus (1080-1083), sarà (355), sigle (1084-1085), significare (293-294), si-si-significare (356), *significato* (128-129, 168-170, 206-209, 239-241, 263-264), sinonimi (768-769), slinguato (643-646), speeches (**44-45), spelling (1084-1085), *talk*, *to* (**54-55), U (520-521, 721-722), termine (179-180), Tet (389-396), verbale (411-418), verbalità (399-408, 548-549), *verbalizzare* (284-285), verbalizzazione (307-309), *verbo* (130-132, 220-223, 327-338 x 3, 373-375, 389-396, 539-541, 966-969), verbo-Verbo (281-283), vocabilità (667-668), vocale (121-122, 220-223, 250, 975-977), vocalizzare (595-596), Waw (389-396), words (**68-69 x 3), Zajin (389-396);

- **lingua orale:** à parlà (“hai parlato”, 743-747), *balbettare* (965-966), balbuzie (531-532), case-dicibilità (623-626), chiacchierette (399-408), ciàcole (“chiacchiericcio”, 734-735, 738-742), ciarla (570), colloquiabile (365-368), colloquio (152-154, 531-532), *conversare* (102-103), conversazione (623-626), *detto* (298-299, 411-418), dialogo (220-223), «dialoghi» (723), dialogo (667-668), dic (“di”, 220-223, 389-396), *dire* (27-28 x 2, 50-51, 63-64, 92-94 x 3, 113-114, 130-132, 144-146, 148-150, 157, 161 x 3, 176-177, 189-190 x 2, 191-193, 194-195, 196, 204-205, 206-209, 210 x 2, 211-213 x 2, 215-218 x 3, 220-223, 225-226, 239-241, 243-245, 251-252 x 2, 259, 271-275, 310-311, 312-313, 327-338 x 3, 347-352 x 3, 365-368, 389-396, 399-408 x 2, 468-469, 522-525 x 2, 560, 588-589, 623-626, 627-628 x 9, 652-655, 663-666, 701, 710-711 x 2, 717-718, 766-767, 768-769, 793-794, 795-796, 812-816, 833-834, 857-860, 863-865, 896-897, 895 x 2, 900, 920-921, 967-969, 975-977 x 3, 1007-1009, 1022-1024, 1079, 1104, *[6], *[12], *[13]), dis (“dice”, 490-491), *discorrere* (307-309, 857-860), *discorso* (257, 389-396, 812-816, 1011, *[4]), disè (“dicevo”, 502-503 x 4), dizione (1084-1085), eloquio (570), *favella* (883-884 x 3), favellar (284-285), inarticolato (152-154), infavellare (1064), mini-

discorsi (**20-21), minitalks (**20-21), multiloquenti (825-826), muzhigamènt (“borbottio”, 734-735), non-mormorio (710-711), parlarà (“parleranno”, 498-499), parlà-parlada (“parlato-parlata”, 484-485), *parlare* (54-55, 101, 111-112, 116-117, 147, 167, 268-270, 478-479, 494-495, 496-497, 570, 586 x 2, 598-560, 721-722, 765, 981-982 x 2), parle (“parlo”, 933-942), pronuncia (802-803), ridire (861-862 x 2), *say, to* (**10-11, **18-19, **32-33), sciogliciel-scioglilingua (809-811), scioglilingua (833-834, 978), se se à parlà (“ci siamo parlati”, 734-735), sh-shining tics (**6-7), si cicala-ciàcola (239-242), stón dir (“diciamo”, 492-493), straparlar (“parlare folle”, 743-747), vocalità (1117-1119);

- **lettura:** àpie let (“abbia letto”, 728-729), interleggere (663-666), lecture (379), *leggere* (167, 206-209, 281-283, 327-338, 712), leggibili (310-311, 817-818), *lettura* (172-174 x 2, 895 x 2), Lettura (347-352 x 2), lis (“leggo”, 389-396);
- **lingua scritta:** à scrit (“hai scritto”, 743-747), capoverso (896-897), caratteri (575, 1029-1030 x 2), caratteri-deliri (1029-1030), dattilo-scrivere (255-256), *didascalia* (411-418 x 3), *digitare* (1084-1085), dossiers (284-295), epigrafe-manifesto (701), firme (310-311), graffiti (1007-1009), grafis (1007-1009), inchiostri (389-396), inscrivere (411-418), maiuscolezza (*[10]), méter-dó (“buttar giù”, 748-750), ò scrit (“ho scritto”, 484-485), *riga* (271-275, 307-309, 365-368, 389-396, 574, 575, 669-673, 732-733), rigo (548-549, 643-646 x 3), riscrivere (389-396), scif (“scrive”, 734-735), *scritta* (649-650, 896-897), *scritto* (1104, 1119), scritture (10-11, 106-108, 220-223), scrivéa (“scriveva”, 723), scribinciar (“scribacchiare”, 723), *scrivere* (82-86, 101, 121-122, 168-170, 246-247 x 3, 271-275, 281-283 x 2, 287-288, 298-299, 314, 327-338, 365-368, 484-485, 539-541 x 2, 548-549, 694-695, 696-699, 703-704, 713, 717-178, 743-747, 845-856, 876-879, 1012, 1035, 1115, 1117, 1119, 1022-1024), scriverte (“scriverti”, 496-497), sopravvivere-scrivere (845-856), sottolineato (312-313), sottolineature (258), sottorigo (965-966), sotto-rigo (765), telex (748-750), testo (179-180, 305-306, 365-368, 568, 631-632, 876-879, 958-959), trascritto (246-247), writing (975-977, **86-87), writers (975-977);
 - **punteggiatura:** apici (876-879), asterisco (643-646), graffe (293-294, 327-338), interrogativo (167-170), parentesi (167 x 3), punto-fermo (710-711), *trattino* (643-646, 669-673 x 3), Trattino (669-673), trattino d’unione (399-408);
 - **supporto:** *carta* (312-313, 314, 691-692, 766-767, 768-769, *[9]), cartepatinate (876-879), diario (10-11, 1079), epistola (845-856), foglio (220-223 x 2, 411-418, 642, 766-767, 768-769, 837-842, 927), *lettera* (50-51, 389-396, 411-418, 721-722), *pagina* (43, 204-205, 347-352, 369-372, 575 x 2, 660-662, 712, 802-803, 898-899, 1007-1009), quaderni (220-223), recto (365-368), recto-verso (327-338), sfój (“foglio”, 748-750), verso (365-368);
 - **strumenti:** biro (246-247, 265-266), grafite (246-247), ink (**90-91), pen (**90-91), pena (“penna”, 748-750), penna (133-134, 168-170, 559, 568), pennini (246-247), piume (246-247);
 - **editoria:** antivolume (250), copertina (1953), libret (“libretto”, 761), libri-legni

- (1029-1030), *libro* (44, 46-47, 250, 490-491, 312-313, 539-541, 575-883-884, 1029-1030, 1102), *giornai* (“giornali”, 724), *giornale* (67-68, 669-673 x 3, 689-690, 883-884, 1079), *pornofoto-riviste* (876-879), *volume* (250, 389-396);
- **segnaletica:** *cartello* (708), *insegna* (9, 717-178), *segnale* (708, 766-767), *segnaletiche* (880-881), *slogan* (176-177);
 - **linguistica:** *accenti/argenti* (885-886), *accento* (933-942, 970, 1011), *avverbio* (520-521), *avverbio in «mente»* (225-226), *caso* (347-352), *condizionale* (389-396), *duale* (327-338), *enunciati* (559), *elidersi* (933-942), *fonematico* (293-294), *fonemi* (250, 528-530), *frase* (201-203, 709, 910-912), *futuro* (702, 765, 845-856), *grafemi* (721-722), *grammatica* (271-275, 789-790, 960), *grammaticale* (955-957), *infinito* (243-245, 369-372, 520-521, 544-545 x 2, 791-792, 807-808, 825-826), *indicativo* (197), *interiezioni* (548-549), *linguistica* (314), *monemi* (250), *monosillabi/uovi* (399-408), *morfemi* (327-338), *ossitonia* (263-264), *ossitono* (863-865, 971 x 2), *passato* (845-856), *perfetto* (146-147), *persone verbali* (652-655), *piuccheperfette* (702), *predicati* (253-254), *preposizioni* (265-266), *presente* (253-254), *prime-persone* (652-655), *pronome* (167), *proposizionale* (1022-1024), *semantico* (187-189, 293-294), *senso* (148-150, 161, 168-170, 215-218, 253-254, 703-704, 863-865, 1067-1068, 1084-1085, 1115 x 3), *signifiant* (379), *significante* (300-301, 389-396, 978), *sillaba* (45, 161, 168-170, 220-223), *sillabare* (50-51), *sintassi* (389-396), *sottintesi* (883-884), *sovrassenso* (807-808), *superlativo* (243-245 x 2), *vocativo* (111-112, 250, 1067-1068);
 - **onomastica:** *chiamare* (895, 963-964, 971, 990, 1101, *[9] x 2, *[25]), *cognome* (728-729), *nome* (20-22, 60, 138-139, 168-170, 265-266, 568, 575, 576-578, 656-658, 696-699, 700, 863-865, 953, 1072, 1080-1083 x 3, 1084-1085, 1107, *[9] x 3), *soprannome* (728-729);
 - **lingue:** *a-lingue* (290), *alloglotte* (253-254), *anglais* (379), *dèrego* (758), *dialettale* (972-974), *dialettizzate* (253-254), *dialetto* (54-55, 152-154, 1102, *[12]), *fuori-idioma* (768-769), *gergo* (196, 997), *glossolalie* (369-372 x 2) *glossolalie* (347-352, 373-375), *greco* (1029-1030), *grecozzanti* (1029-1030), *idioma* (768-769 x 7, 770-772 x 3), *ἰδιῶμα* (766-767), *intraducibile* (768-769), *lallazione* (603-605), *latino* (723), *latinizzati* (601), *latino* (253-254), *linguaggi* (312-313, 793-794), *lingue* (239-241, 251-252, 310-311, 389-396, 399-408, 547, 548-549, 553-554, 768-769 x 2, 817-818, 857-860, 933-942 x 2, 1041-1042), *“lingue”* (1041-1042), *lingue-addii* (369-372), *lingue-oscuro* (553-554), *parlar* (928-929), *parlar vecio* (482-483, 484-485, 496-497), *pavan* (“padovano”, 743-747), *petèl* (281-283, 496-497 x 2), *pievesan* (“pievese”, 743-747), *pseudo-braille* (225-226), *traduzioni* (768-769 x 2), *vecio parlar* (496-497 x 2, 498-499), *ungherese* (1041-1042), *ungheresi* (1041-1042), *xenoglossie* (369-372 x 3), *xenoglossie* (347-352).
 - **Letteratura:** *afar* (“storia”, 738-742), *apoftegma* (876-879), *annali* (696-699), *antologie* (168-170), *articolo* (689-690), *avanguardia* (239-241), *bibliotechine* (575), *bignami* (1007-1009), *c’era una volta* (358-359), *canoni* (263-264), *citare* (419 x 2), *contar* (727), *cronaca* (327-338), *enciclopedizzare* (356), *epistolario* (250), *fabulei* (327-338), *falso letterario* (304), *favola* (302-

303, 363-364), fa-favola (243-245), favoleggiare (817-818), favolmente (327-338), fiaba (576-578, 883-884, 1099-1100), fiabe (922-925), fiabeggiano (369-372), filò (500-501, 502-503), fole (623-626, 873-875), glossario (552), glosse (863-865), inenarrabilità (845-856), istorie (873-875), letterario (845-856), *narrare* (845-856, 857-860), narrativa (652-655), narrazione (522-525), note (876-879), o dhà menzhonà (“ho già ricordati”, 727), opere (845-856, 1012), plot (652-655), proverbi (636-638 x 2), *raccontare* (717-178), racconto (347-352), revue (389-396), rimari (249), sletran (“letterato”, 728-729), stile (633-635), stilemi (1091-1092, 1093-1094), storie (327-338, 727), trattatello (522-525, 629-630), trattato (533-534);

- **poesia:** calligrammi (239-241), cantilena (295-296), *canzoncina* (972-974, 1048), canzonettate (1084-1085), canzonette (1084-1085), canzoni (109-111), canzoniere (250), carmi (263-264), carmini (327-338), *comporre* (45., 293-294), ecloga (167, 257), elegia (101, 281-283 x 2), *elegiare* (281-283), fonetica-poetica (290), haiku (**56-57 x 2, **86-87), idillio (302-303), liriche (369-372), mia-poesia (636-638), Musa (281-283, 327-338), neoermetiche (411-418), non-*poema* (206-209, 1084-1085, *[10]), odi (1104), orfico (251-252), poema (327-338 x 2, 1080-1083), poemelli (255-256), poèmes (1084-1085), poemizzo (314 x 2), poemi-pomi (255-256), poems (**86-87), *poesia* (176-177, 271-275, 327-338 x 3, 347-352, 360-262 x 2, 365-368, 480-481 x 2, 498-499, 533-534, 587, 588-589, 598-560 x 4, 732-733, 753, 766-767, 768-769, 1080-1083, 1084-1085 x 2, 1101, *[14]), POESIA (1084-1085), poesia totale (411-418), puisia (“poesia”, 723), senhal (327-338), sonet (“sonetti”, 732-733), sonetto (574), sproetada (“poetata”, 576-578);

- **metrica e retorica:** ∪ – ∪ (304, 389-396), ∪ ā ∪ ē (419), adýnata (873-875), alessandrino (389-396), allitterato (246-247), anacolutico (365-368), antonomasia (399-408), baciato (389-396), cesure (327-338, 565), dattili (225-226), *emblema* (1104 x 2), geminato (327-338), hàpax (845-856), *iato* (627-628, 800-801, 1099-1100, *[21]), *iperbole* (293-294, 807-808, 933-942), iperbolicamente (910-912), ipèmetri (845-856), metafora (1102), metaforizzante (263-264), metricamente (933-942), monorime in a e in osso (411-418), mise-en-abîme (636-638), ossimoro (1119), ossitoni (411-418), perorazioni (623-626), pleonasm (**82-83), pleonastico (250), pseudoalessandrini (389-396), *retorica* (411-418, 588-589, 1022-1024), *retorico* (271-275 x 3), retorizzamento (271-275), rhetorice (389-396), rime (43, 276-277, 314, 531-532, 880-881, 981-982), ritmari (249), simboli (225-226, 660-662), simbolico (989 x 2, 1036-1037), symbole (379), similitudine (250), solecismo (307-309), spondei (225-226), stanze (1080-1083 x 2), strofe (121-122), *verso* (239-241, 265-266, 295-296, 327-338, 347-352 x 2, 732-733, 734-735, 819-820, 891 x 2, 926, 1076, *[12]);

- **autori, correnti letterarie:** Alighieri, Dante (347-352, 379, 636-638), *Arcadia* (753 x 2), ariostesca (955-957), autore (522-525), baroccamente (659),), Carrol, Lewis (358-359), Cendrars, Blaise (389-396), Checo (“Cecco”, 743-747 x 4), crepuscolare (633-635, 656-

- 658), crepuscolarizzante (369-372), D'Annunzio, Gabriele (689-690 x 4), dannunziani (689-690), dannunziesi (689-690), dantista (347-352), Della Casa, Giovanni (606-607), eluardiani (250), ermeticamente (411-418), *ermetico* (411-418 x 3), foscoliani (*[19]), Hölderlin, Friedrich (271-275 x 2, 281-283), impetrarchiti (263-264), Leo Pardi (305-306)paroliere (983), Pasolini, Pier Paolo (389-396, **34-35), poeta-nume (206-209), poeti (168-170 x 2, 753), p-poeti (271-275), rimbaudiano (360-262), Ruzante (972-974), scribi (593-594), Tallemant des Réaux, Gédéon (281-283 x 2);
- **personaggi, luoghi:** Alice (358-359), Astolfo (930), beatrice (327-338), cocito (327-338), lolite (347-352), Oedipe (389-396), münchhausen (267), Polifemo (179-180), Renzi (293-294), ulissemente (353-354);
 - **titoli:** coup de dés (389-396, 799), Coup de dés (533-534), «Della Prepotenza» (522-525), Egloga Quarta (694-695), Galatei-Poesie (533-534), Gerusalemme Liberata (535 x 2), «Il Galateo in Bosco» (743-747), «Pasque» (727), *perí hypsus* (327-338), poemetto «Biglia» (694-695), “soprammobili e gel” (1116), titolo (327-338), VITA NOVA-DIVA NOVA (933-942).
 - **Semiotica:** *codice* (225-226, 253-254, 559 x 2, 562, 933-942|953), *codificato* (533-534), *segnare* (35, 220-223, 1103), *segnale* (1041-1042), *segno* (121-122, 168-170, 189-190, 215-218, 220-223 x 2, 239-241, 263-264, 327-338, 365-368, 559, 570 x 2, 627-628, 696-699 x 2, 703-704, 710-711, 876-879, 1046, 1061-1062), *signs* (**82-83).

Il lessico metalinguistico, con tutti i suoi sottocampi semantici, conta più del doppio delle occorrenze rispetto a quello metaletterario, e il divario si acuisce vistosamente se confrontato con quello metapoetico. Nel campo semantico della lingua si possono notare gli esiti creativi di una felicità linguistica sotto forma di neoformazioni con trattino. Proprio questo fenomeno sarà, allora, oggetto di studio, e i testi che contengono queste occorrenze costituiranno il corpus su cui condurre l'analisi stilistica. Il trattino breve, secondo la *Grammatica italiana* (Utet, 2006) di Luca Serianni:

si trova, nella stampa, per l'indicazione dell'a capo (nell'uso manoscritto concorre col segno =) e, in qualunque tipo di scritto, per sottolineare il legame esistente tra due membri di un composto che non presenti una stabile universione. Non c'è una regola che indichi se si deve scrivere *socio-linguistica* o *sociolinguistica*, *mini-bus* o *minibus*: per l'appunto nei due esempi citati entrambe le grafie sono accettabili. [...] I casi principali in cui ricorre l'uso del trattino breve sono i seguenti:

- a) Per separare due cifre: «il numero dell'11-12 ottobre» [...].
- b) Tra due nomi, perlopiù nomi propri, per indicare un qualsiasi rapporto di relazione («il summit Reagan-Gorbaciov» [...]); e, specie nel linguaggio giornalistico, anche tra due nomi comuni in relazione reciproca («gli incontri governo-sindacati» [...]).
- c) In coppie di aggettivi giustapposti (dei quali il primo è sempre maschile singolare); «le iniziative economico-finanziarie» [...].
- d) Con alcuni prefissi e prefissoidi, specie se usati in composti occasionali: «Nessun candidato / anti-

Martinazzoli / tra i deputati dc» [...].

- e) In coppie di sostantivi giustapposti: *guerra-lampo*, *anni-luce*; o di sostantivi-avverbi: *la Milano bene*, ecc. [...]
- f) Nel linguaggio scientifico, specie in quello chimico e biologico, quando si susseguano due parole composte che abbiano in comune il secondo elemento, la parola iniziale per esigenze di brevità può ridursi al primo elemento, seguito dal trattino: «nel caso di *epato-* e *nefropatite* gravi»²⁷.

Prendendo in esame le neoformazioni metalinguistiche con trattino sarà, quindi, possibile analizzare uno stilema peculiare per la poesia di Zanzotto, come evidenziato da Elisa Tonani:

è soprattutto il lessico, il suo disgregarsi e accumularsi in neoformazioni, in neocomposti, in inedite polirematiche di varia natura, in espressioni onomatopiche, in associazioni analogiche – sostitutive della sintassi logico-grammaticale – a farla da padrone, e l'interpunzione interessa in quanto può assecondare e segnalare questa mutazione genetica (morfologica e sintattica), questo movimento magmatico della lingua, nel quale un ruolo centrale ha il trattino in funzione di eco deformante delle parole («si cicala-ciacola», «che io-tu-questi-quaggiù», «designs-disegni», «bambucci-ucci», «fru-fruire», «i pini-ini-ini», Sì, *ancora la neve* [...]; «vera-mente», «vera-vita», «faglie-fuìs», «tutto-snob», «pittura-ura», «oscilla-è», *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* [...])²⁸.

Anche Giovanna Frene propone un'analisi linguistica, nello specifico riferita al lessico di *Sovrimpressioni* (Mondadori, 2001), che comprende le neoformazioni con trattino:

assieme all'unione di due parole il trattino è l'espedito più usato per creare le diffusissime neoformazioni di varia natura, con l'intento di formare un composto con un significato proprio; più di un centinaio: <avv.-verbo> *non-uomo non-natura*; <prep.-nome> *Sotto-rosa*; <agg.-nome, o viceversa> *sommi-inverni*; <agg.-agg.> *rosso-arrabbiate*; <coppie sinonimiche di sost., verbi, e/o coppie predicative> naturali (*innovazione-ostensione*), astratti (*entusiasmi-logoi*) e miste (*labbro-natura*); <coppie ossimoriche di sost., agg.> naturali (*neve-sole*), astratte (*sera-festa*) e miste (*nulla-rosacanine*); <sost.+nome proprio> *feudo-Nino*; <nomi propri> *VITA NOVA-DIVA NOVA*; <sost. per nuovi enti> *uccelli-topi*; <espressioni polirematiche> *è-in-sé-e-per-sé*, *gioia-lutto-iddii*; <con pref./suff. separati> *iper-trans-cubo*; <nelle onomatopee> *Stri-Stridi* ecc.²⁹ [...] All'interno della polifonia-polimorfia del lessico del testo zanzottiano, il fenomeno di maggior rilievo in ultima analisi è la creazione di neoformazioni, sia quelle semplici, mediante prefissazione e suffissazione (davvero notevole il numero di parole nuove inventate dal poeta); sia, e in ispecie, quelle

²⁷ Luca SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Alberto Castelvetti (collab.), Utet, Torino 2006, pp. 78-79.

²⁸ Elisa TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Franco Cesati, Firenze 2012, p. 345.

²⁹ Giovanna FRENE, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni*, in *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma. Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (TV), 10-11-12 ottobre 2014*, Francesco Carbognin (ed.), Canova Edizioni, Treviso 2018, p. 269.

composte, e tra queste in particolar modo quelle col trattino³⁰.

L'analisi ora proposta prenderà spunto dall'impostazione di Bortolazzo contaminandola con un'analisi stilistica. Le neoformazioni con trattino oggetto di analisi sono:

a-lingue (290), caratteri-deliri (1029-1030), case-dicibilità (623-626), dattilo-scrivere (255-256), epigrafe-manifesto (701), fuori-idioma (768-769), io-lingua (768-769), libri-legni (1029-1030), lingua-rubino (255-256), lingue-addii (369-372), lingue-oscuro (553-554), méter-dó ("buttar giù", 748-750), mini-discorsi (**20-21), nome-fosti (369-372), non-mormorio (710-711), numeretti-lettera (674-676), parlà-parlada ("parlato-parlata", 484-485), parola-lustro (643-646), parole-di-vita (389-396), parole-non-dette (*[18]), paroline-acce (281-283), pornofoto-riviste (876-879), prime-persone (652-655), pseudo-braille (225-226), punto-fermo (710-711), sciogliciel-scioglilingua (809-811), sh-shining tics (**6-7), si cicala-ciàcola (239-242), si-si-significare (356), sopravvivere-scrivere (845-856), sotto-rigo (765), verbo-Verbo (281-283).

Queste occorrenze appartengono a componimenti pubblicati in *IX Ecloghe*, *La Beltà*, *Pasque*, *Filò*. *Per il Casanova di Fellini*, *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*, *Meteo*, *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*, *Il vero tema*, *Haiku for a season*. Saranno ripartite secondo le categorie dei composti (e polirematiche) e dei prefissati proposte dal volume *La formazione delle parole in italiano* (Niemeyer, 2004) curato da Maria Grossmann e Franz Rainer. A queste saranno aggiunte due tipologie zanzottiane che rispondono a esigenze mimetiche nei confronti del parlato e dei processi linguistici cognitivi.

2. Composti

2.1. Composti con elementi italiani

Un composto è una «parola complessa formata da (due) parole», dette costituenti, tra cui devono verificarsi tre condizioni: «(a) una relazione semantica possibile, (b) che il complesso denoti un concetto unico, (c) che sia un atomo sintattico»³¹.

2.1.1. Nominali

I composti nominali sono formazioni, abitualmente a due costituenti, che grammaticalmente sono

³⁰ FRENE 2018, p. 271.

³¹ Antonietta BISETTO, *Composizione con elementi italiani in La formazione delle parole in italiano*, Maria Grossmann, Franz Rainer (ed.), Niemeyer, Tübingen 2004, p. 33.

sostantivi.

2.1.1.1. Coordinati apposizionali

Quando nei composti nominali «il nome testa è seguito da un altro nome in funzione di apposizione: *edizione pirata* (in cui *pirata* significa “abusiva o non autorizzata”), *viaggio lampo* (dove *lampo* significa “di breve durata”), *parola chiave* (dove *chiave* significa “fondamentale”)»³² si hanno delle formazioni giustapposte N+N apposizionali. Questi sono alcuni dei casi in cui «il confine tra composto e costruzione sintagmatica appare meno netto», ad esempio in *trasporto materiali* e in *rimozione auto*³³. L'unico coordinato apposizionale vero e proprio composto con una voce del lessico metalinguistico è impiegato da Zanzotto in *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro (Fosfeni)*:

3 Vorrei desistere vorrei rivincere
Vorrei duecento vorrei mille, rovente, di getto
Immagazzinare avvicinarle fino a immagazzinarle
e poi trovi invece parola-lustro d'ordine
tra feltro e feltro e legno tirchio sgricciolo³⁴

«Parola-lustro» (25) si trova incassato nella polirematica *parola d'ordine* poiché il componente che funge da testa è anche il primo termine della polirematica. Questa collocazione attiva, allora, il significato letterario di *lustro* come “tana, covo”, anche figurato, che designa un luogo difficilmente accessibile in quanto è necessaria una parola d'ordine. Il composto offre al contempo una definizione della parola poetica, soprattutto se considerato un altro significato figurato di *lustro*, ossia “orpello, fronzolo retorico, privo di valore artistico, ma di facile effetto”³⁵.

Contrariamente a questa scelta di economia linguistica, dove il medesimo termine, comune a composto e polirematica, compare una volta sola, le figure di ripetizione spadroneggiano per l'intero testo. Ad esempio, l'anafora di *vorrei*, che scandisce l'attacco di questa terza sequenza (22-23), aveva già aperto il componimento (1-2, 6-8); il verso 24 è racchiuso nell'epanadiplosi quasi perfetta tra *immagazzinare* e *immagazzinarle*. Chiude la sequenza l'epanalessi «tra feltro e feltro» (26) ricalcata sulla celebre profezia dantesca del veltro («questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro», *Inf.*, I, 103-105)³⁶, e qui sviluppata in «legno tirchio sgricciolo»

³² BISETTO 2004, p. 37.

³³ BISETTO 2004, p. 35.

³⁴ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, S. Dal Bianco (ed.), Mondadori, Milano 2011, pp. 643-644, vv. 22-26.

³⁵ GDLL, s.v.

³⁶ Dante ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, Giorgio Inglese (ed.), Carocci, Roma 2007, p. 47.

(26). La combinazione della coppia di aggettivi concordati con *legno* ne attiva l’accezione negativa: *tirchio* ha come significato figurato “sterile, improduttivo (una facoltà dell’intelletto umano)”; *sgricciolo*, variante di *scricciolo*, ha come unico significato aggettivale “limitato (l’intelletto)”. Allora *legno* viene a significare in senso figurato e iperbolico “mancanza di sensibilità, di intelligenza o di prontezza nel capire, cocciutaggine”³⁷. Un tale riferimento alla limitatezza o sterilità intellettuale può fungere da chiosa al passo dantesco, evidenziandone la cripticità ad oggi insoluta. Inoltre, nella strofa precedente si era già verificato un caso dove un elemento naturale interveniva in corrispondenza di un’*impasse* dell’intelletto: «dilemma dell’albero» (18).

Il poeta aveva già tentato un esperimento di composizione di un coordinato copulativo con *Xenoglossie* (*Pasque*). Il titolo del componimento è un termine della parapsicologia che fu definito dal medico parigino Charles Richet nel *Traité de métapsychique* (Librairie F. Alcan, 1922):

bisogna far rientrare nel gruppo dei fenomeni criptestetici il parlare in una lingua sconosciuta (ciò che ho chiamato xenoglossia) (comprensione, lettura, scrittura, pronuncia, di una lingua che non si ha appreso).
[...] La xenoglossia è il parlare in una lingua straniera che era sconosciuta al medium, e che è una lingua esistente³⁸.

Si può subito notare che il fenomeno ben si attaglia alla poetica di Zanzotto in cui l’essere umano, più che parlare la lingua, viene piuttosto parlato dalla lingua. In *Xenoglossie* si trova un composto che grammaticalmente si comporta come il precedente («parola-lustro»), ma che presenta un secondo costituente insolito, cioè una voce verbale:

O dopo quanti incontri di giorni!
O le collane di empiriche scelte i tagli
della mano e del piede
il nome/tagliola il tuo nome-fosti
l’indeclinabile nella spera serale³⁹.

Il sostantivo *nome* è ripetuto nel medesimo verso, prima nello pseudocomposto con sbarretta «nome/tagliola» (68), poi nel composto con trattino «nome-fosti» (68). Nella prima occorrenza il nome viene presentato come l’oggetto contundente responsabile di quei tagli sulle estremità del corpo

³⁷ GDLL, ss.vv.

³⁸ Charles RICHET, *Traité de métapsychique*, Librairie Félix Alcan, Paris 1922, p. 272.

³⁹ ZANZOTTO 2011b, p. 371, vv. 65-59.

(«i tagli / della mano e del piede», 66-67) che altrimenti non necessariamente si sarebbero intesi come ferite, ma piuttosto come forme, alla stregua di espressioni come “taglio dell’occhio”. Nella seconda, invece, poiché unito al passato remoto del verbo *essere*, suggerisce il significato di un trapasso, proprio come il *fu* anteposto a un nome proprio. Il testo ospita una varietà particolarmente ricca di queste due tipologie di neoformazioni: «non-essere» (v. 7), «lucori-sentieri» (10), «più-meno» (29), «tutto-di-tutto» (33), «lingue-addii» (43)⁴⁰, «devianze-orbitucole» (60), «bosco-vivo» (72), «top-secret» (84), «campanellini-idea» (96), «sfolgorata-sfoderante» (102), «diritti-di-amore» (104); «sera/aldilà» (18), «meravigliate/ose» (36), «meravigliosi/ati» (78), «coma/corpo» (88), «mala/dolce» (98). L’uso di questi due segni di punteggiatura rispecchia le loro rispettive funzioni, cioè quella di «sottolineare il legame esistente tra due membri di un composto» per il trattino e quella di «segnalare alternanza tra due possibilità» per la sbarretta⁴¹.

2.1.1.2. Coordinati copulativi

Una tipologia di composti molto produttiva nella poesia zanzottiana è quella dei coordinati copulativi:

si hanno quando i due nomi sono legati dalla copula nonostante essa non sia presente (*compravendita*). Godono della caratteristica di avere due teste: non si può infatti affermare la prominenza semantica di uno dei due nomi e considerare l’altro nome come un modificatore. [...] Teoricamente i composti coordinati copulativi possono essere formati a partire da coppie qualsiasi di nomi purché tra essi sia logicamente possibile stabilire un rapporto di coordinazione. Prendono il genere del costituente di sinistra⁴².

Per generare questa categoria di composti il poeta preleva il materiale lessicale dai campi semantici della lingua orale e della lingua scritta. Ne *La Beltà* si incontra il primo coordinato copulativo in *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*. La voce poetante, che si presenta come un «io-forse» (2), riflette su dove si trova «il punto di equilibrio» (5) passando in rassegna e, contemporaneamente, scartando alcuni luoghi, finché svela dove si trova veramente:

ma forse sta nel rubino che talvolta insieme
molto insieme
escogitammo

⁴⁰ cfr. § *Subordinati determinativi*.

⁴¹ SERIANNI 2006, pp. 78, 81.

⁴² BISETTO 2004, pp. 37-38.

lingua-rubino che insegue
 e fustiga tutte le luci
 mediocri e selvatiche di un mondicello in morbino
 (laser in grosso snob oserei dirla e in nobiltà):
 le attesta in un
 che tutto
 raggiunge e, annientando, verifica⁴³.

Il rubino (18) identifica un cronotopo collettivo dove reperire il punto di equilibrio, ossia il risultato moralmente discutibile di un *noi*, che qui agisce per la prima volta nel testo, ritagliandosi il proprio spazio tra i poli del «voi-vero» e dell'«io-forse» (2). L'impiego di *rubino* come complemento oggetto di *escogitammo* (20) e *tramammo* (21) contravviene ai suoi significati metaforici di ottemperanza alle virtù morali, e attiva l'accezione relativa al sangue e al suo colore rosso⁴⁴: la «lingua-rubino» (22) è colta nell'atto di fustigare (22) e la sua apposizione è *laser* (25), uno strumento in grado di agire nel campo dell'infrarosso. Questa lingua è in grado di neutralizzare i suoi simili nello spettro del visibile (23-24, 27-28) che vivono nel «mondicello» (24), un neologismo coniato dal poeta che impasta *mondo* con il vezzegegiativo *monticello*, alludendo al colle del Montello, che sarà l'ambientazione de *Il Galateo in Bosco*.

Fosfeni, oltre al coordinato apposizionale «parola-lustro», ne contiene anche uno copulativo. Donatella Capaldi sottolinea che nella raccolta «il *logos*, lo spazio fatico, [...] [subisce] una irrimediabile mutazione raccontata lungo tutto il libro: *logion*, oracolo, e al tempo stesso rimasuglio, trattino che unisce il non-senso del discorso, asta, parola elevata al logaritmo^{log}, dagli effetti esponenziali e nel contempo infinitesimali, riga sbiadita nello spettro, fino a grafema»⁴⁵. *Righe nello spettro* inscena precisamente questa mutazione:

Mathesi della mandibola in letargo, della lacrima
 gommosa nel rosa, del nitro, dei sali azzurri
^{log} deus ^{log} ego ^{log} ghiaccio ^{log} cieli
 che, purissimi spettri, s'infittiscono, insidiano
 Ceti e arnie, perdutoamente, di tutte le matematiche,
 ombelico, matroide, senoide
 scherzi e capriole di numeretti-lettera in ghiaccio

⁴³ ZANZOTTO 2011b, p. 255, vv. 18-28.

⁴⁴ GDLL, s.v.

⁴⁵ Donatella CAPALDI, *Tradurre Zanzotto: al limite, sul limite in Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Giorgia Bongiorno, Laura Toppan (ed.), Firenze University Press, Firenze 2018, p. 266.

«Mathesi»⁴⁷ (42) è la grafia intermedia tra *mathesis*, traslitterazione del greco μάθησις, e *matesi*, corrispondente italianizzazione: questo ibrido segnala graficamente l'aspirazione della dentale ma risulta già privo della sibilante finale. A partire dal significato greco di "apprendimento", il termine ha poi indicato la scienza matematica o la logica formale⁴⁸. La medesima radice interviene anche a pochi versi di distanza in *matematiche* (46): i due sostantivi hanno la medesima etimologia, da *μανζάνω* "imparare"⁴⁹. La sequenza dei termini *matroide* e *sinusoide* permette, inoltre, di scoprire che anche *ombelico* appartiene al lessico matematico (47): indica, infatti, il punto di una superficie caratterizzato da una curvatura costante delle sezioni normali⁵⁰. Al contempo, però, la contiguità con *matroide* evoca il cordone ombelicale, che unisce il feto alla madre proprio dall'ombelico. La matematica zanzottiana confina, dunque, con l'anatomia (*mandibola*, *lacrima*, 42); con la chimica: *nitro* (43) era il termine corrispondente all'attuale *salnitro*, per questo motivo nel verso è seguito da «sali azzurri»; con la zoologia (*arnie*, 46). In questa multidisciplinarietà i logaritmi figurano in esponente come potenze di basi costituite da parole (44) e sono definiti dall'apposizione «purissimi spettri» (45). In questo habitat si possono osservare gli «scherzi e capriole di numeretti-lettera» (48), un composto dove la testa è un suffissato alterato, dunque a sua volta frutto di un processo di formazione di parola⁵¹. Queste entità brulicano nel contesto cromaticamente caratterizzato dall'azzurro (49), come azzurri erano i sali (43) della *lacrima gommosa* (42-43).

Un coordinato copulativo può anche esercitare una funzione riassuntiva, come succede nel componimento civile «*Tato*» padovano, esempio di quanto Jean Nimis ha definito «leitmotiv del 'memento' che attraversa *Idioma*»⁵². Il testo, infatti, come esposto da Motta, «ritrae la figura di un giovane militante 'di sinistra', morto in un incidente stradale; su di esso soffocano le denunce, le invettive e le speranze»⁵³:

⁴⁶ ZANZOTTO 2011b, p. 675, vv. 42-49.

⁴⁷ «*Fosfeni* avrà a suo fulcro tematico proprio un logos-mathesi (termine che proviene dalla leibniziana struttura del mondo), ridotto sul piano espressivo anche a simbolo logaritmico» (ABATI 1991, p. 18).

⁴⁸ Lorenzo ROCCI, *Vocabolario Greco Italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2002, s.v.

⁴⁹ Rocci 2002, s.v.

⁵⁰ GDLI, s.v.

⁵¹ «Si considerano alterate quelle basi, per lo più lessicali, contrassegnate dai suffissi chiamati appunto alterativi [...]. Questi suffissi hanno la capacità di modificare il significato denotativo della base in termini di dimensione (diminutivi e accrescitivi) o di qualità (peggiorativi), e si considerano valutativi in quanto implicano un tipo di giudizio o atteggiamento del parlante» (Lavinia MERLINI BARBARESI, *Alterazione in La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 264-265).

⁵² Jean NIMIS, «*Un processus de verbalisation du monde*». *Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2006, p. 13.

⁵³ MOTTA 1996, pp.85-86.

«Tato» padovano
nella tua epigrafe-manifesto
gettata per la città
dicono della tua
«voglia di comunismo»
e invece sei morto così in
un incidente di motociclismo⁵⁴.

La solennità data all'«epigrafe-manifesto» (2) dalla diffusione collettiva (3) stride con la similitudine tra l'anima del defunto e quella dei «gattini / che vengono soppressi appena / appena semmai respirino» (11-13), «che soffochiamo o perdiamo / nei campi o anneghiamo» (17-18). La conclusione del testo, però, le unisce in via definitiva («atto di natura – scavalco / di ogni incidente o altro – atto di firmamento», 26-28), in maniera speculare a come il composto aveva suggellato la morte del militante.

Il successivo coordinato copulativo interviene in *Tempeste e nequizie equinoziali* (Meteo) a seguito della comparsa di una specie di caleidoscopio:

Nervosissimamente
kalokakeidoscopio scosso addosso
dà tregua a tintinnar di bicchieri
a borbottar di pendole caldere crateri
a trappi di lampi e di spilli
ai frigidissimi e loschi
fiati di Sirinoschi
ALT
: dacci il favore di una
fedele che tramuti tutto
questo scompiglio e ripiglio
di sciogliciel-scioglilingua
in fortuna⁵⁵.

Il sostantivo «kalokakeidoscopio» (49) deriva da un processo di associazione che della base *caleidoscopio* ha isolato l'aggettivo greco *καλός* “bello” e lo ha fatto seguire dal suo contrario *κακός*

⁵⁴ ZANZOTTO 2011b, p. 701, vv. 1-7.

⁵⁵ ZANZOTTO 2011b, pp. 810-811, vv. 48-60.

“cattivo”, parodiando il principio della *καλοκαγαθία* “complesso d’ogni virtù”⁵⁶. Come illustra Dal Bianco, «il greco di san Paolo viene chiamato a soccorso [...] per l’*eskaton*, cioè la fine, la realtà ultima, che diviene però il “modico ἔσχατον”»⁵⁷. L’intero componimento è giocato sulle consuete associazioni foniche. In questa strofa si notano le rime *scosso* : *addosso* (49), *loschi* : *Sirinoschi* (53-54), *scompiglio* : *ripiglio* (58), *una* : *fortuna* (56, 60); le allitterazioni di /r/ (51), /p/ e /l/ (52), /t/ (57), /gl/ (58-59); poi la ripetizione di suoni, perlopiù consonantici, negli infiniti onomatopeici *tintinnar* (50) e *borbottar* (51). Anche la costruzione del composto «sciogliciel-scioglilingua» (59) si basa su un procedimento anaforico: l’*annominatio*. Il verbo *sciogli* funge da costituente di sinistra per entrambi i composti nominali esocentrici (V+N)⁵⁸ «sciogliciel» e *scioglilingua*, che qui sono saldati dal trattino in un macro-composto coordinato copulativo. Questo composto piramidale è l’oggetto della preghiera «dacci il favore» (56), che segue l’«ALT» (55): parodiando il miracolo della tramutazione dell’acqua in vino, si demanda una fede capace di mutare in fortuna lo «sciogliciel-scioglilingua» (56-60).

A una cinquantina d’anni dalla «lingua-rubino» (*La beltà*), il colore rosso connota prepotentemente il testo di *Conglomerati* in cui si trova un nuovo composto metalinguistico coordinato. Il titolo di questa raccolta appartiene al lessico specialistico della linguistica. Secondo Serianni, i conglomerati sono collocabili ai margini della composizione e consistono in:

spezzoni di frasi che hanno finito con l’essere trattate come una sola parola (sempre maschile invariabile). Nello scritto, i conglomerati possono essere unverbati («un continuo *tiremmolla*»), presentare collegamento delle varie componenti mediante trattino («Il Cremlino esalta Najibullah / ma sul fragile *cessate-il-fuoco* / sceglie la cautela del silenzio» «La Repubblica», 17.1.1987, 10) oppure risultare di unità grafiche autonome («il *va e vieni* della gente forestiera» Pavese, *La luna e i falò*, 14)⁵⁹.

La definizione italiana si deve a Maurizio Dardano, che nel 1987 li ha così descritti:

è proprio la trasformazione di una frase di base il fattore che distingue i composti dai conglomerati (come per es. *cessate il fuoco*, *fuggifuggi*, *mangiaebevi*, *tiremmolla*, *va e vieni*, *voglio e non posso*, *fotuttio*). Conservando i caratteri morfologici di spezzoni del discorso, i conglomerati fanno dipendere la loro coalescenza proprio dalla ripetizione nel discorso. È la stessa situazione che si ritrova in formazioni come

⁵⁶ Rocci 2002, s.v.

⁵⁷ DAL BIANCO 2018, p. 44.

⁵⁸ La caratteristica che differenzia i composti nominali esocentrici dagli altri tipi di composti di subordinazione ma li accosta alle formazioni di tipo *riparazione gomme* consiste nell’avere come secondo costituente il nome che il verbo richiede come complemento oggetto (BISETTO 2004, p. 45).

⁵⁹ SERIANNI 2006, p.669.

ormai, infine, daccapo, allato, ecc. [...] L'associazione memoriale produce i conglomerati, che risultano dalla coesione di elementi morfologicamente caratterizzati⁶⁰.

Dardano dichiara di aver modellato il termine sulla teoria di Louis Guilbert (1971) e segnala il termine “nomi-cartellino”, introdotto da Bruno Migliorini (1957):

il termine “conglomerato” è un adattamento della perifrasi usata da Guilbert [...]: «*unité formées par agglomération des éléments d'une séquence syntaxique de phrase ou de partie de phrases*», «*formations constituées par des éléments de phrase agglomérés*» (sono ricordati esempi come *rendez-vous, cessez-le-feu, suivez-moi-jeune-homme* ecc.). [...] Migliorini [...], da un diverso punto di vista, parla dei «nomi-cartellino, cioè quei nomi che sono ripresi tali e quali, quasi a guisa di citazione, da formule fisse»; si citano esempi come *il viva, l'evviva, il via, il nulla osta, il mirallegro*, e ancora nominalizzazioni (oggi non riconoscibili come tali): *il vaglia, il proclama*⁶¹.

Scegliendo questo titolo, dunque, Zanzotto non fa altro che rimarcare la propria consuetudine poetica di formare parole nuove. Tuttavia, come puntualizza Nimis, non va tralasciata l'accezione minerale di *conglomerato*⁶²: in geologia il termine designa una roccia che si forma nei depositi alluvionali e che è il risultato della cementazione di ciottoli. Anche il suo primo significato di “composto di più elementi uniti insieme a forma di gomitolo”⁶³ ben si attaglia alla poetica zanzottiana, a partire almeno dalla *Premessa* dell'*Ipersonetto*⁶⁴. I due composti coordinati di *Conglomerati* compaiono in *** *Agosto insegue, agosto è in agguato, sono in agguato!*:

Rovesci e rovesci di fronde
in cui – ci vuol poco a capirlo, s'asconde
nella sua pausa terrena augustana
la fanciulla Epsilon che ama
in caratteri greci di – fronde – e – sospiri
caratteri-deliri arrampichii
per libri e libri-legni passabilmente divini E⁶⁵.

Il colore rosso caratterizza cromaticamente il testo prima come elemento naturale, dei fiori e dei

⁶⁰ Maurizio DARDANO, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi. Primi materiali e proposte*, Bulzoni, Roma 1978, p. 144.

⁶¹ DARDANO 1978, p. 144.

⁶² J. NIMIS, *Glossolalie, xenoglossie nella «pseudo-trilogia»* in *Nel «melograno di lingue»* 2018, p. 25.

⁶³ GDLI, s.v.

⁶⁴ Per le figure che esprimono il senso di chiusura cfr. S. DAL BIANCO, *Margini, scampoli e baubau* in «Poetiche. Rivista di letteratura. Nuova serie», fasc. 1, 2002, p. 59.

⁶⁵ ZANZOTTO 2011b, p. 1029, vv. 10-16.

frutti (3, 8, 17), poi gli accostamenti ad altri termini ne attivano ulteriori significati. Apparentemente i «libri-legni»⁶⁶ (16) sono costituiti dal legno delle fronde (8, 9, 10, 14) e rappresentano l'habitat di quei «caratteri-deliri arrampichii» (15) che forse sono stati incisi dalla «fanciulla Epsilon» (13), la dea-ninfa scesa sulla terra durante il mese di agosto (5, 12, 16). Ma qui *fronda* va inteso anche come “opposizione, ribellione” per via della concomitanza con *inseguirsi, aizzarsi* (6), *lotte* (8), «paesi rimasti» (9) e con il colore rosso, esausta metafora del sangue. L'accezione cruenta viene suggerita anche dalla catena fonica «Rosso», «osso», «osso-chiave» (17-19), dove la prima saldatura avviene per rima inclusiva, la seconda per una sorta di figura etimologica. I «caratteri-deliri» (15), con ogni probabilità gli stessi caratteri greci (14), anticipano l'inserzione di lettere greche maiuscole manoscritte «HΘIKΛ», «MN», «Ξ», «ΦΠ» (30-31), tra le quali non compare l'epsilon, il nome proprio della «fanciulla Epsilon» (13) presente, in maiuscolo, nel corpo del testo (16).

Dietro «la fanciulla Epsilon che ama» (13) può celarsi un riferimento al romanzo di Aldous Huxley *Brave New World* (Chatto & Windus, 1932), tradotto in italiano da Lorenzo Gigli nel 1933 per Mondadori con il titolo *Il mondo nuovo*. In questo romanzo distopico, la fecondazione di ogni nuovo embrione avviene in laboratorio, dove si stabilisce a quale casta apparterrà tra Alfa, Beta, Gamma, Delta, Epsilon: «“Noi, inoltre, li predestiniamo e li condizioniamo. Travasiamo i nostri bambini sotto forma d'esseri viventi socializzati, come tipi Alfa o Epsilon, come futuri vuotatori di fogne o futuri...” Stava per dire: futuri Governatori Mondiali»⁶⁷. La protagonista è Lenina Crowne, che fa così il suo ingresso nel romanzo: «“Ebbene, Lenina?” disse Foster, quando ella ebbe ritirato la siringa e si rialzò. La fanciulla si voltò di scatto»⁶⁸. Lenina non appartiene alla casta degli Epsilon, ma si può notare che la scelta del termine *fanciulla* da parte del traduttore è rimasta invariata a partire dalla prima traduzione italiana⁶⁹ per tutte le riedizioni dell'opera, compresa l'ultima⁷⁰ disponibile per Zanzotto prima di pubblicare *Conglomerati* (2009). L'opera di Huxley era conosciuta da Zanzotto fin dalla sua tesi di laurea in Lettere dal titolo *Il problema critico dell'arte di Grazia Deledda*, discussa alla Regia Università di Padova il 30 ottobre 1942⁷¹. Nell'elaborato, Zanzotto riconduce la costruzione dei romanzi di Deledda a «un concetto della vita come un fiume, nel senso che nella realtà del flusso dei fatti non si può mai vedere uno schema», di conseguenza «l'unità dell'opera scaturirebbe da un ordine

⁶⁶ Questo composto sembra una premonizione de *Il vero tema* (Cento amici del libro, 2011), l'ultima raccolta zanzottiana, commentata artisticamente da quattro acquisite dell'artista londinese Joe Tilson, il quale realizzò anche una teca di legno dipinto e vetro nella quale il fascicolo è conservato.

⁶⁷ Aldous HUXLEY, *Il mondo nuovo; Ritorno al mondo nuovo*, Lorenzo Gigli (trad.), Mondadori, Milano 2016, p. 13.

⁶⁸ HUXLEY 2016, p. 16.

⁶⁹ HUXLEY 1933, p. 24.

⁷⁰ HUXLEY 2007, p. 17.

⁷¹ Oggi pubblicata nell'edizione anastatica *L'arte di Grazia Deledda. Tesi di laurea in lettere: studente Zanzotto Andrea, R.a Università di Padova, anno accademico 1941-42, XX/ relatore: prof. Natale Busetto*, Armando Balduino, Emanuele Zinato (ed.), Padova University Press, Padova 2015.

poetico-epico, più che appunto, logico»⁷². A tal proposito aggiunge una considerazione (visibilmente figlia del suo tempo): «pure, se tutto ciò ha del vero, bisogna essere ugualmente cauti, perché si tratta di modi tipicamente decadenti di vedere la vita, ed estranei almeno all'intenzione della scrittrice: non è da dubitarsi infatti che ella fosse inconscia di queste tendenze. E forse si tratta di coincidenze casuali. Non bisogna dimenticare che la Deledda è lontanissima da coloro che portano alle massime espressioni queste forme d'arte e di visione della vita: un Proust o, con intenzioni anche critiche, Bontempelli, Huxley, Gide»⁷³. Ma Huxley appartiene anche alle fasi più mature del lavoro di Zanzotto: come evidenzia Luca Stefanelli, tra gli appunti de *La Beltà*, precisamente nel foglio V/II, 5, «il poeta annota, accanto ad alcuni riferimenti alla celebre *Lettre du Voyant* di Rimbaud, una serie di nomi riconducibili al filone soprattutto francese, ma anche americano, di poeti e scrittori che legarono le loro opere all'esperienza delle droghe: Roger Gilbert e René Daumal, Henri Michaux e Aldous Huxley»⁷⁴.

2.1.1.3. Subordinati determinativi

La terza tipologia di composti nominali è quella dei subordinati determinativi, «che indicano una sottoclasse della classe degli oggetti individuati dalla testa e nei quali il nome di destra si pone come una specificazione restrittiva del nome che lo precede [...]: il *pescemartello* è un pesce con determinate caratteristiche di conformazione fisica, il *vagone letto* è, tra i vagoni di un treno, quello attrezzato con dei letti, ecc. ». Godono di un ampio grado di libertà nei processi di formazione, «purché tra i due costituenti sia possibile stabilire una relazione semantica di un qualche tipo»; tuttavia, «data la polisemia delle parole, può accadere che il significato del nome testa non abbia sempre, nel composto, lo stesso significato»⁷⁵. Quest'ultima caratteristica li rende, dunque, particolarmente adatti al genere poetico. Oltre a «nome-fosti», *Xenoglossie (Pasque)* contiene anche «lingue-addii»⁷⁶:

quanti passi inutili conquiste
 quanti risvolti e piene liriche
 limpide lingue-addii
 o addio o addormentanza o arrestata in incanto o
 moltiplicazione d'erbato e di vento

⁷² ZANZOTTO 2015, pp. 21-22.

⁷³ ZANZOTTO 2015, p. 22; E. ZINATO, *Tra periferie e modernità: il laureando Andrea Zanzotto* in ZANZOTTO 2015, p. 12.

⁷⁴ Luca STEFANELLI, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 50.

⁷⁵ BISETTO 2004, p. 40.

⁷⁶ Il plurale si trova in entrambi i costituenti quando i due nomi hanno lo stesso genere e sono declinabili (*capiredattori*) (BISETTO 2004, p. 38).

colore e sommo –⁷⁷.

Di poco successivi rispetto al composto (43) si trovano i versi «“se xenoglossie non glossolalie...”» (55) e «glossolalie rimuovo diradando muschi xenoglossie» (57). La distinzione tra questi due termini, entrambi voci del lessico specialistico della metapsichica, è stata chiarita dal parapsicologo genovese Ernesto Bozzano in *Medianità poliglotta (Xenoglossia)*, (Libreria Lombarda, 1933):

il termine «xenoglossia» venne proposto dal professore Richet allo scopo di distinguere in modo preciso la «medianità poliglotta» propriamente detta, *in cui i mediums parlano o scrivono in lingue da essi totalmente ignorate, e talora ignorate da tutti i presenti*, dai casi affini, ma radicalmente diversi, di «glossolalia», *in cui i soggetti sonnambolici parlano o scrivono in pseudo-lingue inesistenti, elaborate nei recessi delle loro subcoscienze*: pseudo-lingue che qualche volta risultano organiche, in quanto sono rette da regole grammaticali⁷⁸.

Poiché non rientrano tra le manifestazioni metapsichiche, Bozzano esclude i fenomeni di glossolalia dal proprio campo di studio, dedicando la monografia alla classificazione dei casi di xenoglossia che, in base alle «modalità di estrinsecazione», distingue in «automatismo parlante», «medianità auditiva», «automatismo scrivente», «voce diretta», «scrittura diretta»⁷⁹. Il verso 55 di *Xenoglossie* ricalca la struttura dell'implicazione logica in maniera del tutto coerente rispetto alla tesi di Bozzano: se si tratta di xenoglossia non si tratta di glossolalia, e viceversa; il verso 57, costruito a chiasmo rispetto al primo, ripete i due termini nelle sedi di inizio e fine verso. Le virgolette caporali del verso 55 segnalano una citazione doppia: il poeta sta citando non solo un concetto tolto da Bozzano ma anche un proprio verso: «Se xenoglossie non glossolalie...» (*Misteri della pedagogia in Pasque*)⁸⁰. Sempre all'interno di *Pasque*, le *glossolalie* saranno nuovamente menzionate alla fine di *Per lumina, per limina*: «e polverio di mine e glossolalie»⁸¹. Le «limpide lingue-addi» (43) di *Xenoglossie* possono, allora, rientrare nell'estro poliglotta che possiede il medium durante le manifestazioni di xenoglossia, a ulteriore conferma della supremazia della lingua sull'essere umano. A rimarcare uno stato non totalmente vigile contribuiscono «addormentanza», *incanto* (44), la comparsa di Orfeo (47), le ipnosi (53) e, nella terza sezione, le «abbondanze dal sogno dai sogni che / così inghioinghiottivano / colmità di desio di forza di coma/corpo» (86-88)⁸².

⁷⁷ ZANZOTTO 2011b, p. 370, vv. 41-46.

⁷⁸ Ernesto BOZZANO, *Medianità poliglotta (xenoglossia)*, «La Ricerca Psicica (Luce e Ombra). Rivista mensile», XI, Libreria Lombarda, Milano 1933, p. 5.

⁷⁹ BOZZANO, 1933, pp. 8-9.

⁸⁰ ZANZOTTO 2011b, p. 350, v. 119.

⁸¹ ZANZOTTO 2011b, p. 375, v. 69.

⁸² Il vento, fenomeno meteorologico che frequentemente caratterizza le ambientazioni trevigiane di Zanzotto, potrebbe

In *Silicio, carbonio, castellieri* (*Fosfeni*), un ambiente testuale particolarmente ricco di neoformazioni, Zanzotto conia un composto che, analogamente a «numeretti-lettera» (*Righe nello spettro*) presente nella stessa raccolta, ha come costituenti un nome plurale e uno singolare. In questo caso, però, i costituenti sono uno concreto e uno astratto:

Quante, in castellari cerchie, pensate,
vedute da gran
favonio, quante, tra queste case-dicibilità,
fasi di amore intense per
sola improbabilità,
condomati impulsi
sottese resezioni! [...] ⁸³

Ancora una volta il poeta gioca di sponda con i significati delle parole. Cambia la funzione grammaticale di *castellare* (75), sostantivo che indica il territorio sottoposto al castello medioevale, in aggettivo. Il termine forma una paronomasia con i *castellieri* menzionati nel titolo, che però risalgono a tutt'altra epoca, in quanto abitati preistorici e protostorici, posti su alture e difesi da cinte murarie, tipici della Venezia Giulia⁸⁴. Il favonio (77), altro nome dello zefiro, il vento primaverile che spira da ponente, sconsuava le «case-dicibilità» (77), che, se potessero parlare, racconterebbero storie di amori imprevisti (78-79) e repressi (80-81).

Il sostantivo *lingua* genera un altro composto subordinato determinativo nel testo programmatico *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* (*Idioma*). Il termine che dà il nome al libro viene menzionato nel componimento già a partire dal titolo, poi insistentemente ripetuto in anafora (8, 10) e in epifora (16, 32, 33) – e anche al centro di due versi (19, 23) – generando una simploche decisamente ampia. Il sostantivo *lingua* prima di generare il composto «io-lingua»⁸⁵ (18), occorre in anafora nell'incipit

qui, alla luce degli scritti di Bozzano, caricarsi di un'ulteriore lettura. Nel componimento zanzottiano «un vento mitizza un vento sfida un vento» (22) che si alza in una «sera/aldilà» (18). E Bozzano descriveva quelli che definiva «soffi freddi» come eventi consueti durante le sedute: «è vero che nelle sedute medianiche il fenomeno dei “soffi freddi” circolanti intorno agli sperimentatori, è un fenomeno tra i più comuni; ma qui non si trattava di semplici “soffi freddi”, bensì di raffiche autentiche di vento impetuoso e vorticoso» (E. BOZZANO, *Le prime manifestazioni della “voce diretta” in Italia*, «Luce e Ombra. Rivista Mensile di Scienze Spiritualiste», Luce e Ombra, Roma, 1929, p. 69). In questo caso fa riferimento a una serie di sedute a cui prese parte nel 1928 presso il castello di Millesimo (SV) dei marchesi genovesi Centurioni Scotto – Bozzano, per tutelarne l'identità, li nomina con le iniziali C. S. Il soffio o, in quel caso, vento aveva, secondo Bozzano, lo scopo di proteggere il medium da una calura eccessiva a cui è soggetto durante le manifestazioni di fenomeni medianici.

⁸³ ZANZOTTO 2011b, p. 625, vv. 75-81.

⁸⁴ GDLI, ss. vv.

⁸⁵ cfr. In *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII (*La Beltà*) analizzato in § *Coordinati copulativi*: «voi-vero», «io-

del testo (1, 5). La compresenza di questi due termini costringe a domandarsi se essi sono impiegati o meno come sinonimi⁸⁶. A tal proposito è necessario richiamare il significato del termine *ydioma* nel *De vulgari eloquentia*⁸⁷, dove Dante lo ha distinto da *locutio* e da *labia*, come illustra Enrico Fenzi:

la *locutio* di cui si parla nella prima parte del *De vulgari eloquentia* indica il ‘parlare’ in generale, e dunque l’esercizio della facoltà comunicativa del linguaggio da parte dell’umanità nel suo insieme; l’*ydioma* [...] è invece una lingua particolare, diversa da altre lingue. Dante usa dunque quell’espressione al momento opportuno, quando l’attenzione passa dalla *locutio* all’*ydioma*, per indicare esattamente come Dio avesse contestualmente dotato Adamo sia della facoltà di parlare, la *locutio*, sia di un *ydioma*, che appunto si ha quando l’indifferenziata ‘facoltà locutoria’ assume o si cala in una *certa forma*, cioè in una determinata lingua. Né fa troppa difficoltà il *fabricare*, che va circoscritto a quanto compete al soggetto: *labia*, e vale dunque per ‘dare forma materiale’ e insomma sostanza sonora⁸⁸.

Per indicare le lingue del mondo Dante ricorre, infatti, a *ydioma*: «permultis ac diversis ydiomatibus negotium exercitatur humanum» (‘l’attività umana si esercita attraverso una pluralità di idiomi diversi’) (I, 6, 1)⁸⁹. Poi distingue tre livelli: la facoltà del linguaggio (*locutio*), gli idiomi o lingue (*ydiomates*), la pronuncia soggettiva (*fabricare*, *labia*). Anche Zanzotto allestisce una struttura tripartita:

forse» (2).

⁸⁶ La nota autoriale alla fine della raccolta ne privilegia il significato di “modo di parlare caratteristico di una persona” (cfr. GDLI, s.v.): «*Idioma*: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma “idiozia”. Lingua, lingua privata, fatto privato e deprimente; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccare fuori» (ZANZOTTO 2011b, pp. 768, 777). Il termine è stato scelto come polo, assieme quello naturale, in *Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma* 2018. Nell’introduzione agli atti di convegno, Carbognin identifica questo polo nell’«idioma della poesia», che si problematizza nei «rapporti tra lallazione primordiale, dialetto e lingue storicamente e geograficamente determinate» e nelle «relazioni tra lessici e sistemi semiotici differenziati» (*Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma* 2018, p. 12).

⁸⁷ I rapporti tra Dante e Zanzotto costituiscono un prolifico ambito di ricerca; per ciò che concerne i rapporti intertestuali tra il *De vulgari eloquentia* e la poesia di Zanzotto occorre senz’altro ricordare che Giuliano Scabia, nell’*Introduzione a Filò*, definisce il poemetto «il *De vulgari eloquentia* del ‘900» (Giuliano SCABIA, *Introduzione* in A. ZANZOTTO, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Einaudi, Torino 2012, p. V); «sarà un *De vulgari eloquentia* miniaturizzato o, forse, haikuizzato» chiosa Andrea Cortellessa (Andrea CORTELLESA, *Sotto la pelle della lingua* in *Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma* 2018, p. 197). In merito alla «specie di diglossia» che, secondo Zanzotto nella *Nota a Filò* (ZANZOTTO 2011b, p. 507), interessa il parlante che conosce l’italiano e il dialetto, Cortellessa propone di ampliarla in una *triglossia*, così da prendere in considerazione anche l’inglese, ricalcando il termine sull’«idioma trifarium» del *De vulgari*, che «non avrà forse mancato di lasciare a sua volta tracce, nel sostantivo, in Zanzotto» (CORTELLESA 2018, p. 200).

Per il *De vulgari* in relazione al bilinguismo zanzottiano italiano-dialetto cfr. A. ZANZOTTO, *In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto. 1938-2009*, Giorgio Agamben, S. Dal Bianco (ed.), Quodlibet, Macerata 2019.

Sempre a proposito del *De vulgari*, Francesca Southerden ne rileva un’eco (I, 6, 9) in *Oltranza oltraggio (La Beltà)* in merito alla concezione della lingua da parte di Zanzotto come linguaggio corrotto, risultato di un processo di degenerazione linguistica (Francesca SOUTHERDEN, ‘Per-tras-versioni’ dantesche. *Post-Paradisiacal Constellations in the Poetry of Vittorio Sereni and Andrea Zanzotto* in *Metamorphosing Dante. Appropriations, manipulations, and rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart (ed.), Turia + Kant, Wien – Berlin 2010, p. 167).

⁸⁸ Enrico FENZI, *Introduzione* in Dante ALIGHIERI, *Le opere*, III *De vulgari eloquentia*, E. Fenzi (ed.), Salerno Editrice, Roma 2012, p. XXVII.

⁸⁹ ALIGHIERI, 2012, pp. 36-37.

le lingue, che hanno baratri attraverso cui invano si crede di passare (4-5); l'io-lingua (18); l'idioma, che è un residuo dell'io-lingua, nonché una seduzione (17-18), ed è ciò che attraversa l'io (8). Nell'idioma vive e muore la poesia (35-36), ad esso concerne l'ambito della traduzione (26), mentre al «fuori-idioma» (23) corrisponde l'intraducibile (22). Le lingue, invece, tradiscono (2) attraverso mutismi e sordità (3), e sono idiozia (7). Per quanto riguarda il sostantivo *lingua* va notato che il poeta lo usa sempre al plurale, con l'unica eccezione del composto subordinato determinativo:

[...] Ma
pare che da rocks crudelmente franti tra
i denti diamantiferi, in
ebbri liquori vengano gl'idiomi!
Pare, ognuno, residuo di sé, di
io-lingua, ridotto a seduzione!
Ma vedi come – in idioma – corra i più orribili rischi
la stessa nebbia fatata del mondo, stock
di ogni estatico scegliere, di ogni devozione⁹⁰.

Rispetto alla struttura linguistica dantesca, Zanzotto connota in senso individuale, piuttosto che collettivo, sia la lingua (al singolare) sia, soprattutto, l'idioma; descrive invece come entità a sé stanti le lingue (1-7). Elabora una sorta di eziologia degli idiomi secondo cui proverrebbero dalla masticazione di rocce (14-15) che dà come esito dei liquori (16). Applica, così, anche alla tanto detestata lingua inglese⁹¹ il processo poetico di attivazione dei significati secondari: se la traduzione del principale significato di *rock* è “roccia”, esiste però anche l'espressione *on the rocks* per indicare che una bevanda alcolica è servita con ghiaccio⁹². Un'eco geologica può ancora una volta condurre al *De vulgari eloquentia*, a quando Dante descrive la confusione delle lingue inflitta da Dio come punizione contro l'umanità per avere costruito la torre di Babele:

solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una: et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem

⁹⁰ ZANZOTTO 2011b, p. 768, vv. 13-21.

⁹¹ «La sola lingua che non cambia mai connotazioni in tutto l'arco della produzione di Zanzotto fino a *Conglomerati* compreso è l'inglese. L'inglese è trattato regolarmente con disprezzo da Zanzotto. È la lingua dell'alienazione, e non compare mai senza una componente di sarcasmo o di violenza. È la lingua bastarda della pubblicità, della contaminazione, della plastica, del *trash*, del fumetto, dei prodotti commerciali, è la “buccinazione americanoidale” di *Idioma*, è la lingua della guerra fredda, del potere e dell'imperialismo americano, dell'economia, dell'usura, del denaro simbolico, della sofisticazione. E poi è la lingua dell'irrealtà virtuale, di internet. L'inglese è una poltiglia linguistica, un gel, una lingua-detrito massificato» (DAL BIANCO 2018, pp. 44-45).

⁹² cfr. DAL BIANCO 1999, p. 1163.

exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum distinguitur⁹³.

Il ricorso all'inglese permette, dunque, di attivare anche il significato di “rotolare, scuotere” proprio del verbo *to rock*, così da introdurre un ulteriore richiamo dantesco in grado di condensare in un unico termine sia il significato del participio *volventibus* sia quello del complemento oggetto *saxa*.

2.1.1.4. Nominali con aggettivo

Ne *Il Galateo in Bosco* si trova l'unico composto nominale con aggettivo. In (*PERCHÉ*) (*CRESCA*) le «lingue-oscuro» (22) rispettano la regola secondo cui i composti realizzano il plurale nel costituente testa (ad esempio *pescimartello*, *vagoni letto*, *sale giochi*)⁹⁴:

Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro
noi e noi lingue-oscuro
Perché cresca, perché s'avveri senza avventarsi
ma placandosi nell'avverarsi, l'oscuro⁹⁵.

Il secondo elemento del composto, *oscuro*, si ripete con ossessione tambureggiante per l'intero testo (1, 2, 9, 12-14, 16, 17, 20-22, 24, 2, 30, 32, 34-43, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 56, 57, 59-64)⁹⁶. All'interno del composto sembrerebbe funzionare come un aggettivo sostantivato, soprattutto se raffrontato con le occorrenze nei versi limitrofi. Resta comunque difficoltoso stabilire se rispetta la regola propria dei composti N+A secondo cui l'aggettivo deve agire da restrittore del nome e non da aggettivo qualificativo⁹⁷. Potrebbe rispettarla se si considerassero queste «lingue-oscuro» in opposizione alla lingua del verso precedente (21), dunque non come lingue qualsiasi ma come una tipologia particolare di lingue, cioè le “lingue dell'oscuro”; al contempo, però, non è da escludere l'ipotesi secondo cui ogni lingua sia una “lingua dell'oscuro”. Ad avvalorare questa supposizione interviene uno pseudocomposto con sbarretta: «protratta detratta di foglia in foglia/oscuro» (40), anche in questo caso collocato dopo l'occorrenza non marcata del primo termine.

⁹³ «Una stessa lingua, infatti, rimase solo a quelli che facevano la stessa cosa: per esempio, una per gli architetti, una per quelli che rotolavano i massi, una per quelli che li squadravano, e così via per i singoli gruppi di operai. Quante erano le varie specialità che concorrevano all'impresa, tanti furono gli idiomi nei quali il genere umano è diviso» (ALIGHIERI, 2012, pp. 48-49).

⁹⁴ BISETTO 2004, p. 40.

⁹⁵ ZANZOTTO 2011b, pp. 553, vv. 21-24.

⁹⁶ Quasi sempre è ripetuto al maschile singolare, con l'eccezione di *oscuro* (17, 53) e *oscura* (30). Ai versi 4-7 la ripetizione interessa, invece, *scuro*.

⁹⁷ «Una costruzione come *sci alpino / nordico*, pertanto, può essere collocata tra i composti in virtù del fatto che l'aggettivo funziona in senso restrittivo» (BISETTO 2004, p. 44).

2.1.2. Verballi

Tra le forme di composizione verbale Zanzotto opta per le più arcaiche e obsolete, ossia i composti formati da due verbi⁹⁸. Il testo *Si, ancora la neve*, pubblicato in plaquette (*Si, ancora la neve*, Editio-nes Dominicae 1967⁹⁹) poi ne *La Beltà*, contiene un composto verbale impersonale che condensa quella situazione definita da Stefanelli «proliferazione dell’infimo cicaleccio massmediatico», dove quest’ultimo, «avvantaggiato dalla condizione comatosa in cui versa la comunità, diffonde via etere la sua variopinta, onnivora marea di banalità»¹⁰⁰:

Eppure negli alti livelli
sopra il coma e il semicoma e il limine
si bruisce e si ronza e si cicala-ciàcola
– ancora – per una minima o semiminima
biscroma semibiscroma nanobiscroma¹⁰¹.

Ciàcola in dialetto trevigiano significa “chiacchiera”¹⁰², dunque *si ciàcola* vale “si chiacchiera”. Fondendo *si ciàcola* con *si cicala* (voce del verbo *cicalare*) nel composto verbale «si cicala-ciàcola» (72) il poeta fa economia della particella *si*, che non necessita di essere ripetuta. Il composto sintetizza anche le due voci verbali che lo precedono, «si bruisce e si ronza» (72), tracciando una climax ascendente in polisindeto simmetricamente ripartita in tre verbi impersonali dallo spiccato simbolismo fonico. «Si bruisce e si ronza» fanno riferimento rispettivamente a un insieme di voci umane e a un rumore che può provenire da un animale, ad esempio da un insetto, oppure da un oggetto meccanico. Nel composto il trattino unisce *si cicala*, che si riferisce alla voce umana ma che deriva dal verso della cicala, e *si ciàcola*, anch’esso riferito alla voce umana ma perfettamente consonante con il primo. Quindi la fusione tra umano e animale è qui resa possibile dal composto con trattino. La scansione metrica ne suggella al contempo il risultato e fa da cassa di risonanza per il simbolismo fonico. Questo verso è un martelliano formato dai due settenari «si bruisce e si ronza» e «e si cicala-ciàcola», dove il primo presenta sinalefe e accento di terza, il secondo è sdrucchiolo con accento di quarta.

⁹⁸ BISETTO 2004, pp. 50-51.

⁹⁹ La plaquette consiste in una cartella contenente quattro fogli sciolti ripiegati, è stata stampata come edizione privata da Franco Riva in centoventicinque esemplari per la collana “I quaderni dei poeti illustrati” con un’acquaforte di Neri Pozza.

¹⁰⁰ L. STEFANELLI, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 108.

¹⁰¹ ZANZOTTO 2011b, p. 241, vv. 70-74.

¹⁰² cfr. «par quele do tre ciàcole» “per quel po’ di chiacchiericcio” (ZANZOTTO 2011b, pp. 734-735, v. 20); «l’è ancora da far do ciàcole» “ha due chiacchiere ancora da fare” (ZANZOTTO 2011b, p. 739, v. 32).

Per incontrare un altro composto verbale metalinguistico si deve aspettare fino a *Sovrimpressioni*, con la suite *Sere del dì di festa*. Qui si incontra un composto verbale all'infinito che non segue la norma di omissione della desinenza *-re* nel primo verbo¹⁰³:

Da ogni picosecondo del vivere
che dilato a dismisura
per renderlo pensabile-abitabile,
da ogni nube di tempuscoli in cui si figura
sopravvivere-scrivere
calcolo il corso del congedo

ma ora vedo
che nonostante tali manovre mentali
già si è perduto in pezzetti schegge sfrigolio
quel che credevo fosse il minimo
palpitio del mio io¹⁰⁴.

Il primo elemento del composto, *sopravvivere*, è a sua volta un composto verbale, dove *sopra* precede la testa *vivere* secondo un ordine opposto a quello sintattico¹⁰⁵. Probabilmente la scelta di mantenere la desinenza *-re* nel macro-composto risponde all'esigenza di creare la figura etimologica e la rima derivativa con *vivere* (1), e l'analogia morfologica con «pensabile-abitabile» (3). Le ragioni foniche in questo testo si notano già nelle rime che costellano i versi iniziali: *vivere* : *sopravvivere-scrivere* (1, 5), *dismisura* : *figura* (2, 4), *congedo* : *vedo* (6-7), *sfrigolio* : *palpitio* : *io* (9, 11). È da notare, poi, la dimensione del carattere di *io* (11), inferiore rispetto a quella del testo, grazie alla quale il poeta munisce di un «correlativo grafico»¹⁰⁶ il significato di *minimo* (10). Questo *io*, nonostante i tentativi di dilatare il tempo (1-2) attraverso macchinazioni mentali (8) come il calcolo del congedo (6), si è ormai perso, consumato (9). Zanzotto ricorre al celebre termine caproniano della raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (Garzanti, 1965). Caproni ha visitato questo tema¹⁰⁷ con tale assiduità che, secondo Giovanni Raboni, «non ha fatto altro che “congedarsi” (con la sua ironia secca, “cerimoniosa”, terribile) dalla terra e dalla speranza, come se davvero fosse

¹⁰³ BISETTO 2004, p. 51.

¹⁰⁴ ZANZOTTO, 2011b, p. 855, vv. 1-11.

¹⁰⁵ «Il verbo è la testa, è il costituente di destra ed è preceduto da un elemento preposizionale (*oltrepassare*, *sottoalimentare*, *sovraccaricare*)» (BISETTO 2004, p. 50).

¹⁰⁶ TONANI, 2012, p. 348.

¹⁰⁷ cfr. Alessandra OTTIERI, *Il tema del congedo nella poesia di Giorgio Caproni* in *La poesia italiana del secondo Novecento. Atti del convegno di Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004*, Nicola Merola (ed.), Rubettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 325-335.

venuto per lui, poeta-viaggiatore, “utente effimero” e appassionato della vita, il momento di “chiedere l’alt”»¹⁰⁸. Nel testo eponimo, dove il congedo dal viaggio in treno si sovrappone a quello ultimo dalla vita¹⁰⁹, si può scorgere il nesso tra conversare e vivere:

ancora vorrei conversare
a lungo con voi [...]. (18-19)
Era così bello parlare
insieme, seduti di fronte. (32-33)
E tutto quel raccontare
di noi (quell’inventare
facile, nel dire agli altri). (37-39)
Dicevo, ch’era bello stare
insieme. Chiacchierare. (56-57)¹¹⁰

Zanzotto, attraverso la coniazione del composto «sopravvivere-scrivere», include nella propria poetica una coincidenza non troppo distante da quella caproniana tra vivere e conversare, parlare, chiacchierare. Certamente la scelta lessicale di *sopravvivere* in luogo del non marcato *vivere* connota inequivocabilmente una concezione esistenziale tipica del poeta di fine Novecento; inoltre, la scrittura, a differenza della conversazione, indica un’attività non necessariamente condivisa.

2.1.3. Polirematiche

La categoria grammaticale delle polirematiche risulta di non facile distinzione rispetto a quella dei composti. Secondo la definizione scelta da Miriam Voghera, le polirematiche sono:

combinazioni di parole sentite dai parlanti come un’unica unità lessicale [...]. Si tratta di sequenze che non superano di norma l’estensione di un sintagma e che presentano una coesione interna maggiore di quella prevedibile sulla base della loro struttura sintattica. Alcuni esempi sono i seguenti: *luna di miele*, *ordine del giorno*, *macchina da scrivere*, *acqua e sapone*, *rendersi conto*, *dare retta*. Si tratta di formazioni, molto varie per composizione interna e per comportamento morfosintattico, che vanno da un massimo ad un

¹⁰⁸ Giovanni RABONI, *Giovanni Raboni* in Giorgio CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2017, p. 994.

¹⁰⁹ Scrive Caproni a Carlo Betocchi nel 1961 a proposito del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*: «ora mi sento in obbligo di darti qualche ragguaglio su quella mia “poesia”. Intanto, non voglio che venga considerata una “poesia”. Vuol esser soltanto il preludio “recitato” (da un bravo attore, e con una certa lenta enfasi) di un poemetto dove mi piacerebbe descrivere una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello» (Luca ZULIANI, *Apparato critico* in G. CAPRONI, *L’opera in versi*, L. Zuliani, ed., Mondadori, Milano 1998, p. 1500). Aggiunge Zuliani che «il tema del viaggio nell’oltretomba è frequentissimo nell’opera di Caproni: basti citare *L’ascensore* e le stesse *Stanze della funicolare* [...], o la poesia [...] *Ad portam inferi*». (ZULIANI 1998, p. 1500).

¹¹⁰ CAPRONI 2017, pp. 255-257.

minimo di agglutinazione¹¹¹.

A differenza dei composti, «non presentano una lettura compositiva del significato»¹¹² poiché «sono considerate l'esito di processi di lessicalizzazione»¹¹³. Le polirematiche possono essere «nominali (*luna di miele, carta carbone*), verbali (*stare fresco, fare il punto*), aggettivali (*acqua e sapone, alla buona*), avverbiali (*così così, a suo tempo*), preposizionali (*riguardo a, a fronte di*), congiunzionali (*nella misura in cui*), interiettive (*mamma mia, alla faccia!, apriti cielo*), pronominali (*che cosa*)»¹¹⁴. Zanzotto, quando impiega il materiale lessicale metalinguistico, salda con il trattino le polirematiche nominali¹¹⁵ e dal significato prevalentemente lessicale¹¹⁶. La polirematica di *Periscopi* (*Fosfeni*) pertiene al lessico grammaticale:

Stomacato di persone verbali, di prime-persone
ma non di ammucchiare ammucchiare laggiù
anni colori e altre finte virtù
definitivamente, senza scampo,
assestato nel proprio nello stampo,
pur stravedo per un frizzantino di soli che scolano
feccia di miele, appiccicoso nel far dire sì
al crudelissimo imperversare di
mondani beni fosfeni¹¹⁷.

«Prime-persone» (20) è una polirematica nominale N+A con aggettivo di largo utilizzo in questo genere di formazioni¹¹⁸. Il parlante in questo verso si dice *stomacato* dall'io, che è precisamente la persona grammaticale in cui si esprime: nella strofa precedente ha identificato sé stesso con il

¹¹¹ Miriam VOGHERA, *Polirematiche* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, p. 56.

¹¹² VOGHERA 2004, p. 59.

¹¹³ «Quindi, le formazioni che manifestano tra il complesso e la sua testa una relazione di iponimia / iperonimia e il cui significato è compositivo possono essere definite composti, mentre saranno classificabili tra le polirematiche le formazioni che non manifestano tali proprietà. [...] Possiamo includere tra le polirematiche complessi quali *conferenza stampa* e *anima gemella* perché in entrambi i casi non si parla di entità iponime della testa: nel primo caso, infatti si fa riferimento ad una intervista e non ad una conferenza mentre l'anima gemella non è un'anima» (BISETTO 2004, p. 36).

¹¹⁴ VOGHERA 2004, p. 57.

¹¹⁵ «Le polirematiche nominali sono la stragrande maggioranza. [...] Le strutture ricorrenti sono: N+A [...], N+SP [...], A+N [...], N+N [...]» (VOGHERA 2004, pp. 62-63).

¹¹⁶ «Fanno parte di questo gruppo avverbi, aggettivi, nomi, verbi. In tutti i casi si tratta di espressioni in varia misura agglutinate anche semanticamente, nelle quali ad una maggiore agglutinazione corrisponde una maggiore erosione semantica dei membri della combinazione. Si distinguono tuttavia le polirematiche il cui significato è fortemente determinato dal contesto d'uso: espressioni come *campo lungo* o *carta semplice* assumono un significato non compositivo rispettivamente nel linguaggio cinematografico e burocratico, ma possono perdere la loro specificità al di fuori di questi contesti. È proprio questo tipo di lessemi a presentare un minor grado di coesione» (VOGHERA 2004, pp. 60-61).

¹¹⁷ ZANZOTTO 2011b, p. 652, vv. 20-26.

¹¹⁸ «*Prima donna, prima linea, prima notte, prima pagina, prima scelta, prima serata, prima visione, primo ministro, primo mondo, primo piano*» (VOGHERA 2004, p. 64).

pronomi personale (*io*, 7; *mi*, 17). Non lo repelle invece «ammucchiare ammucciare laggiù / anni colori e altre finte virtù» (21-22), un'azione già attuata retoricamente con l'epanalepsi dell'infinito. Il cromatismo si trova di nuovo confermato: nella prima sezione si trovano il «blu» (3, 14), le «tinte» (12), i «cristalli trascoloranti» (11) e nella seconda i «fosfeni», termine che dà il titolo alla raccolta, collocato laddove l'occhio e l'orecchio si sarebbero aspettati *terreni* («mondani beni fosfeni», 28). I fosfeni sono fenomeni endottici che consistono in una sensazione luminosa dovuta a cause fisiche (pressione sul bulbo oculare, correnti elettriche), a condizioni morbose (ipertensione arteriosa, intossicazioni) o a cause non apparenti¹¹⁹. Zanzotto segnala la loro doppia natura nella nota alla raccolta¹²⁰ e rimanda a *La Pasqua a Pieve di Soligo*¹²¹ (*Pasque*), dove aveva già impiegato il termine nel distico «di fosfeni brulica il quadro e il mio corporeo schema, / in fosfeni il perverso e la regola il sempre e il mai scema» (117-118). I fosfeni sono stati argomento di studio dell'oftalmologo Giuseppe Ovio: li catalogò per cause e aspetto nel saggio *Note sui fosfeni* (1906), dove riprodusse in una tavola in cromo persino forme e colori di alcuni fosfeni sperimentati su di sé¹²². Ma «fosfeni e mosche volanti» sono anche tra i «sintomi soggettivi a carico della sensibilità» tipici della nevrastenia¹²³, come rilevato dallo psichiatra Beppino Disertori (*Il trattato delle nevrosi*, 1956). Zanzotto menziona anche il loro equivalente acustico, gli acufeni¹²⁴, prima in *Adorazioni, richieste, acufeni* (*La Beltà*)¹²⁵, dove per Giulio Ferroni «mette in scena proprio il disturbo che il rumore della storia causa al sogno di adorazione della bellezza»¹²⁶, poi nel verso «l'oltre a fosfeni e acufeni» di *Biglia* (*Pasqua e antidoti*) (*Pasque*)¹²⁷.

Proseguendo all'interno di *Fosfeni*, *In un XXX° anniversario*¹²⁸ ha per protagonista il colore azzurro prima come «azzurro / su cui è necessario puntare tutto / e che tutto supera» (14-16), «azzurri sospesi sospesi» (23), «azzurra morte» (35) e «azzurro-baratro-nord» (43), poi:

[...] – e allora
regalo via lo sguardo all'azzurro
al punto-fermo, forse, o futuro,

¹¹⁹ GDLI, s.v.

¹²⁰ «Vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche» (ZANZOTTO 2011c, p. 679).

¹²¹ cfr. infra § *Polirematiche*.

¹²² Giuseppe OVIO, *Note sui fosfeni* (con una tavola in cromo), R. Stab. P. Prosperini, Padova 1906.

¹²³ Beppino DISERTORI, *Trattato delle nevrosi*, Einaudi, Torino 1956, pp. 265-266.

¹²⁴ «Sensazione uditiva non dovuta a stimoli esterni, ma causata da disturbi dell'orecchio» (GDLI, s.v.).

¹²⁵ ZANZOTTO 2011b, p. 265, vv. 14, 38.

¹²⁶ Giulio FERRONI, *Veglia in iperacusia* in *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma* 2018, p. 93.

¹²⁷ ZANZOTTO 2011b, p. 415, v. 153.

¹²⁸ cfr. § *Prefissati*.

là rabbrivisco là esaurisco
¹²⁹

Il colore azzurro viene descritto dalle apposizioni «punto-fermo» e «futuro» (53), presentate come disgiuntive. Nel luogo identificato con l'azzurro, prossemicamente lontano dall'io poetante, l'azione di esaurirsi trova una soluzione di concretismo grafico nella «linea punteggiata» o «rigo di punti sospensivi»¹³⁰, qui anticipati proprio dalla polirematica con trattino «punto-fermo» (53).

Le polirematiche metalinguistiche interessano anche il dialetto, come dal poemetto *Mistieròi*, pubblicato come *plaque*¹³¹ poi in *Idioma*. L'autore apre la suite con la metafora del fare cenno con la mano per chiamare in ascolto gli interlocutori. Nonostante la mano sia «tèndra 'fa molena» («tenera come mollica», 5),

Epuro ades calcossa la tien sú,
 non so se 'n sgranf o se 'na forzha;
 par quel che l'è, la è tuta vostra,
 e voi dèghe l' polso par ciamarve.
 Dèghe 'na pena che no la se schinche,
 fè che la punta sul sfój no la se inciónpe.
 Me par de no 'ver gnent da méter-dó
 par scuminzhiar 'sto telex
 che tut al gnent bisogna che 'l traverse¹³²

Nella traduzione italiana in calce l'espressione «buttar giù» non mantiene il trattino. Nella *plaque* del 1979, invece, alla traduzione è preferito un glossario, dove, alla voce *méter-dó*, si legge «*comporre* (spec. di una lettera, petizione)». Questa connotazione prosastica risulta amplificata dal sostantivo *telex*, «qui con valore di scritto da battere poi sui tasti di una telescrivente»¹³³. Proprio la polirematica *buttar giù* viene citata come esempio da Voghera per prendere posizione sulla questione delle polirematiche verbali del tipo verbo+avverbio, che Raffaele Simone considera verbi sintagmatici

¹²⁹ ZANZOTTO 2011b, p. 711, vv. 51-55.

¹³⁰ TONANI 2012, pp. 336-343.

¹³¹ A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acqueforti di Augusto Murer, Castaldi, Feltre 1979; A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto in dialetto veneto*, Amedeo Giacomini (trad. in friulano), con tre acqueforti di Giuseppe Zigaina, Scheiwiller, Milano 1984.

¹³² «Eppure qualcosa adesso la sostiene, / non so se un crampo o una forza; / per quel che vale, è tutta vostra, / e voi datele la forza di chiamarvi. / Datele una penna che non si torca, / fate che la punta sul foglio non inciampi. / Mi pare di non aver nulla da buttar giù / per dare inizio a questo telex / che tutto il nulla deve attraversare» (ZANZOTTO 2011c, p. 748, vv. 6-14).

¹³³ ZANZOTTO 1979, p. [24].

paragonabili per via del comportamento sintattico simile ai *phrasal verbs* inglesi. Voghera ritiene, invece, che non abbiano un comportamento diverso dalle altre polirematiche verbali: «ciò che li caratterizza è casomai il fatto che possano avere molti sensi diversi. Per esempio, un verbo come *buttare giù*, oltre ad avere il significato “gettare dall’alto in basso”, può avere vari significati figurati: “mangiare in fretta”, “scrivere in fretta”, “deprimere”»¹³⁴. Nel testo zanzottiano questa polirematica rappresenta il fulcro della riflessione metatestuale, determinata dalla deissi testuale: qui è attuata dal deittico temporale *ades* (“adesso”, 6) e dal deittico spaziale *'sto* (“questo”, 13), e corroborata dai presenti indicativi (6, 8, 12, 14) e imperativi (9-11) e dalla seconda persona plurale (8-11)¹³⁵.

All’analisi delle polirematiche metalinguistiche con trattino si aggiungono ora due casi che, pur non rientrando nella categoria delle polirematiche, presentano alcuni caratteri simili. Il primo esempio si trova ne *La Pasqua a Pieve di Soligo (Pasque)*, definita da Fernando Bandini «la più implosiva parodia di Zanzotto»¹³⁶, il cui bersaglio è *Les Pâques à New York* di Blaise Cendrars. Nel testo zanzottiano, formato principalmente da distici, i soggetti parlanti sono le lettere dell’alfabeto ebraico Aleph (1), Beth (17), Gimel (27), Daleth (45), He (57), Waw (71), Zajin (33), Heth (93), Tet (116), Jodh (133), Kaph (147), Lamedh (159), Mem (183). Mem è l’unica che inizia una strofa non suddivisa in distici e dove i periodi sono segnalati dalla lineetta lunga:

MEM — Oh una chiusa più mite più conforme
a più incavata
una come una
— Tutto ebbi, aiutato da un po’ di luna,
e poi plenilunio e aprile
— πρὸς τίνα A chi ἀπελευσόμεθα; andremo noi?
ρήματα parole ζωῆς αἰωνίου di vita eterna ἔχεις; hai?
— Certo, il vero possesso, i mezzi espressivi
— Tra l’astinenza e il buon piatto; in limine, lo sdrucchiolevole
— La Luna che là fu un attimo
ma lumachina nei lievi dei suoi raggi esitanti spezzati
e parole-di-vita e pozze-di-vita
— Ora è tutto disteso svolto in dolcissima non-violenza
— «Vedi il fiore marcito in un riflesso.
Vedi il fiore in un brivido, surrexit»
— Vedi, alla fine, scodinzolare questo giorno

¹³⁴ VOGHERA 2004, pp. 65-66.

¹³⁵ cfr. § *Adriano Spatola* e § *Neoavanguardia emiliana*.

¹³⁶ Fernando BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo* in ZANZOTTO 1999, p. LXXXV.

- «Voce, prego, voce!»
 - Dove i cani le gole i fari le resurrezioni?
 - Oh voci voci Svuota bene le tasche
- rovesciale¹³⁷

Le due proposizioni in greco antico (188-189) sono scorporate in sintagmi via via intervallati dalla traduzione italiana. Nonostante la precisione nella notazione dei segni diacritici e della punteggiatura, la traduzione del complemento di moto a luogo è imprecisa perché la preposizione *a* traduce letteralmente *πρὸς* ma non il corrispondente complemento in italiano, per il quale si usa *da*. Il brano è una citazione letterale dal *Vangelo* di Giovanni¹³⁸ (6, 68): «ἀπεκρίθη αὐτῷ Σίμων Πέτρος· κύριε, πρὸς τίνα ἀπελευσόμεθα; ῥήματα ζωῆς αἰωνίου ἔχεις» (“gli rispose Simon Pietro: ‘Signore, da chi andremo? Tu hai parole di vita eterna’”)¹³⁹. Come osservato da Stefanelli, questa citazione ricorreva già «in due fogli di appunti della *Beltà*, i ff. II, 8 e I, 7, entrambi aut.», mentre durante la stesura de *La Pasqua a Pieve di Soligo* «viene inserita solo nella quarta e ultima redazione (ff. 66-72, ds.)»¹⁴⁰. In questo passo Gesù menziona per la prima volta gli apostoli e sottolinea «che neppure il fatto che sia stato lui a sceglierli eviterà il tradimento di uno di loro»¹⁴¹. Dopo *ἔχεις* la frase prosegue con una virgola e una doppia coordinata copulativa alla principale (“e noi abbiamo creduto e conosciuto che tu sei il Santo di Dio”¹⁴²) che conclude il discorso diretto di Pietro. Nessuna traccia, dunque, di un altro punto interrogativo, che invece Zanzotto aggiunge per stravolgere il senso della frase: così facendo mostra Pietro nell’atto di dubitare e non di affermare che Gesù ha parole di vita eterna. Proprio le «parole-di-vita» (194) sono oggetto di saldatura mediante trattini e, dal momento che l’aggettivo “eterna” non viene mantenuto, sono il risultato della messa in discussione iniziata con il punto interrogativo. In questo caso la natura di citazione può aver indotto il poeta a percepire il sintagma come una polirematica. I prelievi di ambito cattolico riguardano anche la lingua latina: *surrexit* (197) fa parte di alcune formule anticamente pronunciate durante il rito della domenica di Pasqua. A Roma, durante il Medioevo:

la mattina di Pasqua, finito il mattutino, il Papa si parava dei sacri abiti nella cappella lateranense di San

¹³⁷ ZANZOTTO 2011b, p. 396, vv. 183-202.

¹³⁸ Per l’analisi del riferimento alla *Preghiera di Gesù* (Giovanni, 17, 11-12) in *Così siamo (IX Ecloghe)* cfr. Alberto RUSSO, *L’intertestualità biblica nella poesia di Andrea Zanzotto. Una ricognizione da Dietro il Paesaggio a La Beltà*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (ed.), Adi editore, Roma 2016, p. 7.

¹³⁹ *I Vangeli: Marco Matteo Luca Giovanni*, Giancarlo Gaeta (ed., trad.), Einaudi, Torino 2006, pp. 616-617.

¹⁴⁰ STEFANELLI 2015, p. 86.

¹⁴¹ G. GAETA, *Commento al Vangelo di Giovanni* in *I Vangeli* 2006, p. 1160.

¹⁴² *I Vangeli*, p. 617.

Lorenzo – l'unica ancor superstite dell'antico patriarchio – ed aperte le imposte che chiudevano la celebre immagine del Salvatore, gli baciava i piedi cantando tre volte: *Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno*¹⁴³.

Mentre nell'XI secolo in Francia era celebre la processione al sepolcro la mattina di Pasqua:

all'avvicinarsi della processione, a coloro che sostenevano le parti delle Marie i due angeli domandavano cantando: *Quem quaeritis in sepulchro? – Iesum Nazarenum. – Surrexit; non est hic*. Seguiva allora un grazioso dialogo tra la Maddalena, Maria di Giacomo, Maria di Salome e il coro. [...] Allora, nascosti dietro il pulpito, due chierici cantavano alla Maddalena: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*, e l'altra rispondeva: *sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis, angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea, praecedens suos in Galilea*¹⁴⁴.

Ancora una volta un termine in lingua antica è seguito a pochi versi da un equivalente italiano. Da «ρήματα parole ζωής αἰωνίου di vita eterna» (189) scaturisce «parole-di-vita» (194), mentre *surrexit* (197) è seguito da *resurrezioni* (200), con cui genera una figura etimologica bilingue. La formula *surrexit* riguarda qui un «fiore marcito» (196) che risorge in girino scodinzolante (198).

Anche nella raccolta *Il vero tema* un sintagma viene trattato come una polirematica e unito da due trattini:

pace, dormire, sentire grattati
iracondi ossicini anzi colori
che questi stillicidi ininfiniti
di parole-non-dette e fin troppo fitte
come bisbiglio sento e addorminante
da crepuscoli in culla, sistemati, riaffiorati
a farci tagliare gli ormeggi da precipiti
ansimanti veglie
che a grandinate addosso ci precipitano
da pause d'insonnia, da precipizi di sera
di nocche, di giorni secchi sulle nostre teste¹⁴⁵.

Il testo è composto da due strofe, nella seconda alcuni versi, come quelli appena riportati, hanno un

¹⁴³ Alfredo Ildefonso SCHUSTER, *Liber Sacramentorum. Note storiche e liturgiche sul messale romano*, vol. IV *Il battesimo nello spirito e nel fuoco. La sacra liturgia durante il ciclo pasquale*, Marietti, Torino-Roma 1938, p. 22.

¹⁴⁴ SCHUSTER 1938, p. 18.

¹⁴⁵ ZANZOTTO 2011a, p. [18], vv. 19-29.

rientro maggiore rispetto agli altri, secondo «uno dei modi per rompere anche visivamente la struttura compatta della metrica tradizionale e movimentare la pagina»¹⁴⁶. Il sintagma «parole-non-dette» (22) deve la percezione di sintagma coeso all'uso di *non detto* come aggettivo sostantivato. Soggiace, inoltre, alle cariche magnetiche del concretismo: il grafema *t* allitterato in «parole-non-dette e fin troppo fitte» (22) rende graficamente la prossimità tra elementi dello stesso ordine, in questo caso le parole, descritte come gocce; il grafema *i* allitterato in «stillicidi infinibili» (21) rende graficamente il significato di stillicidio (22). Il fonosimbolismo è generato, poi, dall'allitterazione dell'occlusiva velare sorda in «nocche, di giorni secchi» (29), che rende fonicamente il rumore sia di dita scrocciate sia di sterpaglia.

2.2. Composti con elementi neoclassici

Il primo composto neoclassico compare nell'*Epilogo* delle *IX Ecloghe*, come elemento formativo ha *pseudo*-¹⁴⁷:

b – (materia, macchie, pseudo-braille)

a – L'anancasma che si chiama vita:

macchie, macchine, muscoli, ceneri,

spasmi, fu il corso di quella partita

in cui perdesti te stesso e il tuo stesso perdesti¹⁴⁸.

Il testo segue l'impianto del dialogo – o del monologo. La voce *a* detiene il ruolo dialogante principale – o monologante –, mentre *b*, *c*, *d*, *e* si alternano in battute segnate tra parentesi e in corsivo che assumono la configurazione delle indicazioni di scena di una partitura teatrale. Ciascuno dei loro interventi menziona un codice semiotico: «pseudo-braille» (1), «codici vari per tutti i suoni» (6), «dattili, spondei» (13), «simboli matematici» (18). La prima è l'unica parentesi che non include termini afferenti al linguaggio. Secondo Abati, il livello più basso e più alto della lingua sono «rappresentati dai diversi codici semantici: dal minimo indicale, (“*materia, macchie, pseudo-braille*”), al massimo iconico, (“*simboli matematici eccetera*”), passando per la codificazione seconda del

¹⁴⁶ TONANI, 2012, p. 355.

¹⁴⁷ Uno degli elementi che «pur non essendo al momento del tutto assimilabili ai prefissi, sono fra i più probabili candidati ad assumere tale status» (Claudio IACOBINI, *Composizione con elementi neoclassici in La formazione delle parole in italiano* 2004, p. 101).

¹⁴⁸ ZANZOTTO 2011b, p. 225, vv. 1-5.

linguaggio poetico (“*Catena di dattili, spondei, eccetera*”)¹⁴⁹. In risposta, la voce *a* include le macchie in un elenco asindetico (3-4) con funzione epesegetica nei confronti dell’«anancasma che si chiama vita» (2). Il termine *anancasma* – più spesso *anancasmo*¹⁵⁰ – appartiene al lessico psicologico e psichiatrico in voga quando, nel 1962, escono le *IX Ecloghe*. Disertori¹⁵¹ riserva alle nevrosi anancastiche un’ampia trattazione. In una suddivisione astratta le «risposte anancastiche, cioè di tipo coatto» determinano una «nevrosi coatta»¹⁵²:

la risposta anancastica, che è propria della nevrosi coatta [...] possiede a sua volta rapporto genetico con inconsci contenuti psichici, significato simbolico e finalità difensiva [...]. Ciò che caratterizza l’azione coatta del nevrotico anancastico è che egli avverte il bisogno di compierla come dettato da una necessità fatale, da un’*anánke* misteriosa della quale gli sfuggono le ragioni. [...] Da un lato la coazione egli la scorge assurda, perché criticamente ingiustificabile, dall’altro egli la sente profondamente necessaria: [...] c’è qualcun altro dentro di lui che la vuole energicamente e che afferma di aver le sue buone ragioni. L’ammalato è da cotesta volontà estranea come posseduto ed ossessionato suo malgrado¹⁵³.

Nei fenomeni coatti Disertori riscontra un «contenuto allegorico» e aggiunge che il nevrotico coatto mira «al raggiungimento di scopi connessi con le esigenze della sua vita psichica istintiva». L’assoggettamento all’istinto gli permette, così, di accostare il profilo psicologico del nevrotico anancastico ad altri due soggetti: «tanto il primitivo quanto il fanciullo aderiscono senza riserve, sia pure inconsciamente, alla fede nell’onnipotenza del pensiero e degli atti simbolici che lo traducono»¹⁵⁴.

Tra i sintomi della nevrastenia Disertori annovera «mialgie: indolenzimento di masse muscolari» e

¹⁴⁹ ABATI 1991, pp. 16-17.

¹⁵⁰ «Idea o comportamento ripetitivo in personalità in cui siano presenti manifestazioni ossessivo-compulsive. Il soggetto anancasmatico presenta manifestazioni caratterizzate da scrupolosità, auto ed etero-controllo pedantesco, rigidità, coscienziosità, regolarità, puntualità e moralità eccessive. Il termine esprime, solitamente, una forma protettiva da possibili dissociazioni della personalità e si evidenzia nella mancanza di libertà nell’espressione di sé» (*Dizionario di psicologia*, Mauro Maldonato, ed., Simone, Napoli 2014, s.v.).

¹⁵¹ Nel commento al testo Dal Bianco segnala: «*anancasma*, termine tecnico della psicoanalisi di B. Disertori» (DAL BIANCO 1999, p. 1482); mentre nella nota a *Premesse all’abitazione*, brano pubblicato nel 1990 in *Racconti e prose*: «un chiarimento merita il termine “anancastico” [...], che ricalca sull’etimo greco il senso di ‘obbligante per legge superiore’, qui rara adibizione psicanalitica per significare una costruzione interiore, altrimenti detta ‘coazione’ o ‘ossessione’ (Freud usa il termine tedesco *Zwang*, spesso in formule composte: *Wiederholungszwang*: coazione a ripetere, *Zwangsneurose*: nevrosi ossessiva). Ludwig Binswanger fu il massimo esponente della *Daseinsanalyse*, ovvero l’analisi della malattia mentale attraverso i modi di essere nel mondo e il rapporto con gli altri, di ascendenza freudiana, fenomenologica e in particolare heideggeriana. La traduzione italiana del saggio *Drei Formen Missglückten Daseins* del ’56, che tratta i casi di coazione psichica ai quali il testo pare alludere, esce nel 1964 con il titolo *Tre forme di esistenza mancata*, presso Il Saggiatore di Milano, per opera di Enrico Filippini. Meno conosciuto in Italia, Erwin Straus è stato interprete della psicoanalisi in chiave fenomenologica e di disturbo della comunicazione, specie dei casi di turbe allucinatorie (suoi studi inaugurali in *Vom Sinn der Sinne*, Springer, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1935; compare in seguito, presso la stessa casa editrice, la raccolta *Psychologie der menschlichen Welt*, 1960)» (DAL BIANCO 1999, pp. 1708-1709).

¹⁵² DISERTORI 1956, pp. 71-72.

¹⁵³ DISERTORI 1956, pp. 82-83.

¹⁵⁴ DISERTORI 1956, p. 84.

«fosfeni e mosche volanti»¹⁵⁵. Di carattere muscolare sono anche sintomi come «astenia muscolare», «trepidazione dei muscoli orbicolari [...]; tremori della lingua sporta, delle dita protese [...]. Miochismi spontanee delle palpebre. Eccezionalmente contrazioni fibrillari ai muscoli degli arti»¹⁵⁶. Proprio i muscoli sono menzionati (3) da Zanzotto nell'elenco con funzione epesegetica. La nevrastenia può anche provocare «macchie eritematose fugaci»¹⁵⁷: *macchie* è un altro sostantivo dell'elenco (3), e del discorso di *b* (1). Anche l'elemento conclusivo dell'elenco, *spasmi* (4), ha un corrispettivo nelle «discinesie spastiche»¹⁵⁸, altro sintomo nevrotico.

Infine, Disertori distingue la diagnosi differenziale della nevrosi anancastica in base alle sindromi «pseudoanancasmi schizofrenici», «pseudoanancasmi malinconici» e «pseudoanancasmi dell'encefalite letargica in stadio cronico»¹⁵⁹, ossia dei disturbi diversi dalla nevrosi coatta ma comunque confondibili con le risposte anancastiche. Lo stesso elemento compositivo, *pseudo-*, genera nel primo verso del testo zanzottiano il composto «pseudo-braille» (1). Inoltre, «l'anancasma che si chiama vita» (2), oltre ai significati propriamente poetici, corrisponde ai risultati degli studi di Disertori in quanto «forme croniche d'allarme nevrastenico, di fobie, d'anancasmo, tendono a protrarsi anche per tutta una vita»¹⁶⁰. Un'altisonante antimetabole combinata al poliptoto suggella questo primo intervento di *a* (5). In questo verso l'io non compare nemmeno come pronome, poiché *a* preferisce ricorrere al *tu* generico per descrivere il corso della vita, ora nominata come partita (4), che consiste, proprio come la nevrosi coatta, in un perdersi senza scampo. Allora, anche la lingua, in questo caso il braille, esiste solo come pseudolingua, perché non è capace di portare a nulla.

In *Possibili prefazi o riprese o conclusioni (La Beltà)*, in aggiunta al composto nominale «lingua-rubino» (22), il poeta ne inserisce uno verbale formato con un elemento neoclassico: «dattilo- / scrivere» (39-40). *Dattiloscrivere* è un verbo di recente coniazione e il suo elemento formativo iniziale svolge la funzione di complemento indiretto¹⁶¹. Nel testo, però, il trattino non assolve tanto la funzione di saldare i due componenti del composto – già circolante con univerbazione – ma piuttosto di segnalare l'a capo:

In gran lietezza questa poca lietezza
dei poemi-pomi poemelli

¹⁵⁵ DISERTORI 1956, pp. 265-266.

¹⁵⁶ DISERTORI 1956, p. 267.

¹⁵⁷ DISERTORI 1956, p. 271.

¹⁵⁸ DISERTORI 1956, p. 268.

¹⁵⁹ DISERTORI 1956, pp. 286-287.

¹⁶⁰ DISERTORI 1956, p. 289.

¹⁶¹ C. IACOBINI, *Composizione con elementi neoclassici in La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 79-80.

come al passero in inverni tocchi
dal piave nel lume belluno;
la bacca delle vallate
il puntiglio di una vespa l'affidamento
di un ronzio di un dattilo-
scrivere. Ora. E par che scemi
il gusto per il più¹⁶².

L'impiego del trattino ottiene, allora, l'effetto di separare i due componenti, evidenziandone i rispettivi significati autonomi: il composto significa "scrivere battendo a macchina", ma la parola *dattilo* designa il piede metrico, mentre *scrivere* sta in rapporto di iperonimia rispetto al composto. La disposizione in due versi contigui implica, quindi, un ritorno allo stadio precedente rispetto alla composizione, ma in contemporanea dota il composto di un significato ulteriore, che si può cogliere solo dopo tale processo. «Dattilo- / scrivere» (39-40) può allora significare "scrivere con il dito" se si immagina «il puntiglio di una vespa» (38) che traccia segni nell'aria, oppure porre in evidenza il significato ritmico del piede metrico se della vespa si considera il ronzio (39) o, ancora, assimilarne il ronzio al rumore, eventualmente cadenzato, generato dal picchiettare con i polpastrelli sui tasti della macchina da scrivere.

3. Prefissati

A differenza dei composti, i prefissati non combinano due parole autonome, bensì un prefisso e una parola autonoma:

i prefissi sono [...] elementi non liberi che possono occupare solo la posizione iniziale di parola; non possono formare parole insieme con altri affissi; non possono essere base di derivazione o di alterazione; possono instaurare esclusivamente rapporti di tipo subordinativo; predeterminano il significato della parola complessa; costituiscono un inventario ristretto; non sono la testa delle parole prefissate¹⁶³.

Ai fini dell'analisi testuale, dunque, la natura metalinguistica dei prefissati è data dalle rispettive parole autonome prelevate dal campo semantico della lingua, a cui sono uniti i prefissi mediante trattino. Il primo prefissato si trova nella suite *Profezie o memorie o giornali murali (La Beltà)*:

Danza orale danza

¹⁶² ZANZOTTO 2011b, p. 256, vv. 33-42.

¹⁶³ C. IACOBINI, *Prefissazione* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, p. 100.

del muscolio di tutta la bocca
 come quella che intona intempora la fonetica poetica,
 compensi prelievi e doseggiare,
 mille linguine e a-lingue a-labbra
 argento neve nulla e anche meno
 oppure neve e poi a-neve a-nulla¹⁶⁴

Secondo Dal Bianco, il fatto che l'auscultazione sia «condotta sulla soglia del nulla» è confermato dagli «alfa privativi» degli ultimi versi¹⁶⁵. L'alfa privativo fa parte di quei prefissi che non sono riconducibili a preposizioni¹⁶⁶ e, può esprimere valore contrario o privativo¹⁶⁷. È premesso soprattutto ad aggettivi di relazione, infatti «le formazioni con *a-* tendono verso una negazione di tipo complementare, in una relazione tale per cui la negazione implica l'asserzione del termine non prefissato (e viceversa) in un universo semantico di tipo dicotomico»¹⁶⁸. Ma «è usato, in un numero minore di formazioni, anche premesso a nomi»¹⁶⁹, proprio come in questi quattro esempi zanzottiani (20, 22). La negazione scatena l'annichilimento di lingue, labbra (29) e neve (22), mentre annulla il nulla (22), significando “tutto”.

Il senso negativo permane nei prefissati metalinguistici di *Idioma*. Il sentimento della delusione fa da cornice a *In un XXX° anniversario* nella strofa iniziale (1-10) e in quelle finali:

Ma mi compongo deluso
 sto negli aloni assai fatati della delusione
 ma mi considero come annesso
 a un vano retroscena deluso da
 dal vostro acquietato desio, non-mormorio, dal
 non potervi in nulla
 dal sentir giusto questo non potere
 nulla e nessuno [...] ¹⁷⁰

«Non-mormorio» (48) rima internamente al verso con il sintagma nominale a cui fa da apposizione «vostro acquietato desio» (48), fonte della delusione provata dall'io poetante. Il prefisso *non-* è

¹⁶⁴ ZANZOTTO 2011b, p. 290, vv. 16-22.

¹⁶⁵ DAL BIANCO 1999, p. 1509.

¹⁶⁶ IACOBINI 2004, p. 103.

¹⁶⁷ IACOBINI 2004, p. 141.

¹⁶⁸ IACOBINI 2004, p. 144.

¹⁶⁹ IACOBINI 2004, p. 145.

¹⁷⁰ ZANZOTTO 2011b, p. 711, vv. 44-51.

l'unico in grado di esprimere una negazione contraddittoria, ossia «una relazione tra due elementi tale che la negazione dell'uno implica l'affermazione dell'altro in un rapporto di mutua esclusione»¹⁷¹. Grazie alla sua costruzione si può inferire che in un tempo passato il soggetto poteva udire un mororio che poi è scomparso, al punto che nel presente è possibile «sentir giusto questo non potere» (50).

Sempre in *Idioma*, nel testo *Corsa non affaticata, a qui, a dove mai*, il poeta impiega il prefisso *sotto-*, che «può assumere anche connotazioni svalutative»¹⁷², mentre di norma premesso a un nome indica «qualcosa di identificato tramite una collocazione spaziale»¹⁷³:

E c'era anche – e sarà allora – il più
protervo dell'azzurro il più
sotto-rigo del verde,
appello a colmo darsi e dare
di irrequietezze e calma – già stordimenti –
e immagini incriticabili di ogni ritorno soggiorno¹⁷⁴.

Lo spazio delimitato dal rigo si evolve durante la produzione zanzottiana: «sul rigo» (27) in (*Maestà*) (*Supremo*) de *Il Galateo in Bosco*; «sopra e sotto il rigo» (40) in *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro II* di *Fosfeni*; «sottorigo» (13) in *Silenzio dei mercatini I* di *Conglomerati*. Si può così osservare il graduale processo di univernazione che interessa il sintagma «sotto il rigo» (1983): si sviluppa attraverso lo stadio intermedio con il trattino «sotto-rigo» (1986) e si conclude nella forma univernata «sottorigo» (2009). Nel testo «sotto-rigo» (17) regge un complemento di specificazione cromatico: i protagonisti del testo poetico sono, infatti, nuovamente i colori (2, 7), in particolare l'azzurro (16) e il verde (17), a cui la voce poetica si rivolge all'imperativo («aprite, colori», 7). Essi sono i soggetti di una corsa (1) il cui tragitto si svolgerà nel futuro (8), e si trovano in un cronotopo prossimo a quello del poeta (10), coincidente con l'ossimoro «glaciale / sfondamento di agosto» (10-11), dove praticano un continuo *on-off* (12-13); l'azzurro e il verde, però, sono o nel passato o nel futuro (15).

Nello stesso anno di *Idioma* esce *Treviso: guida ritratto di una provincia* (Edizioni della Galleria-Editoriale Programma, 1986), dove Zanzotto pubblica *Cinque liriche inedite*. I testi della guida e

¹⁷¹ IACOBINI 2004, p. 143.

¹⁷² IACOBINI 2004, p. 153.

¹⁷³ IACOBINI 2004, p. 134 nota.

¹⁷⁴ ZANZOTTO 2011b, p. 765, vv. 15-20.

questo di *Idioma* coincidono nella struttura compositiva poiché terminano tutti con un verso scritto in corsivo, tra parentesi tonde e allineato al margine destro del foglio. Ciascuna delle sei stringhe testuali contiene un riferimento spaziale e/o temporale: «(Orti nel quartier del Piave)», «(Fra monti e aperture di valli)», «(Grande estate nelle bassure)», «(Gennaio in vallette e su pianori)», «(Il vigneto)»¹⁷⁵; «(Scritto sotto la mira di armi orientali, tra mucchi di armi occidentali)» (22). Quest'ultimo si differenzia da quelli delle *Cinque liriche* essenzialmente per l'identificazione spaziale di più complessa interpretazione e per la presenza del participio passato *scritto*, grazie al quale il verso sembra un commento o nota finale al testo. Gli altri cinque, per l'assenza del verbo e per la disposizione dei testi uno di seguito all'altro, sembrano piuttosto agire come titoli di coda. Anche in quattro delle *Cinque liriche* gli elementi cromatici detengono un ruolo vitale. I più diffusi risultano proprio l'azzurro e il verde: «azzurri» (*Sempre più instanti presenze*, 15), «azzurro» (*E noi andremo assai, dentro gli equilibri*, 9, 13), «Azzurra» (*E noi andremo assai, dentro gli equilibri*, 16), «azzurro-ceneri» (*E noi andremo assai, dentro gli equilibri*, 21); «verde» (*In ciascuna di queste*, 7, 20; *Da un porticato sotto il quale sostavo, osser-*¹⁷⁶, 2, 23), «verdi» (*In ciascuna di queste*, 7)¹⁷⁷.

In *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* (*Idioma*) il prefissato locativo «fuori-idioma» (23) identifica quanto rimane escluso dal sistema linguistico tripartito allestito da Zanzotto, dove l'idioma coincide con la poesia (35-36):

E là mi trascino, all'intraducibile perché
fuori-idioma, al qui, al subito,
al circuito chiuso che pulsa,
al grumo, al giro di guizzi in un monitor
Non vi siano idiomi né traduzioni, ora
entro il disperso
il multivirato sperperarsi in sé
di questo ritornante attacco dell'autunno¹⁷⁸.

Il componimento presenta la grafia con trattino, mentre nel titolo le due parole rimangono autonome. Il poeta mantiene distinte le rispettive funzioni logico-grammaticali, cioè complemento di luogo nel titolo e aggettivo nel testo, ottemperando alle regole della prefissazione, secondo cui la

¹⁷⁵ A. ZANZOTTO, *Cinque liriche in Treviso: guida ritratto di una provincia*, Edizioni della Galleria-Editoriale Programma, Padova 1986, pp. 100-101.

¹⁷⁶ L'ultima "lirica" non presenta la ripartizione in versi tradizionalmente intesa.

¹⁷⁷ Gli altri termini cromatici sono «blu» (9), «colore» (12) (*Sempre più instanti presenze*), «rossa» (*In ciascuna di queste*).

¹⁷⁸ ZANZOTTO 2011b, p. 768, vv. 22-29.

preposizione *fuori* forma «nomi di norma invariabili, di genere maschile indipendentemente dal genere del nome di base, spesso usati con funzione aggettivale»¹⁷⁹. L'intraducibile è tale «perché fuori-idioma» (23), mentre l'habitat della traduzione si trova all'interno dell'idioma, dove vive la poesia (35-36). Il «fuori-idioma» è inoltre descritto come spazio aperto (*disperso*, 27; *sperperarsi*, 28), contrariamente all'idioma, che appare come circuito chiuso (24), grumo, monitor (25). Tra le «nebulose metafore in espansione» isolate da Dal Bianco lungo la produzione poetica zanzottiana, «la prima è costituita da tutte le figure che esprimono il senso di una chiusura, una chiusura che in Zanzotto è sempre lì lì per rovesciarsi in apertura massima»¹⁸⁰. In questo testo, infatti, il confine tra idioma e «fuori-idioma» si gioca in bilico tra l'aperto in cui perdersi e il chiuso in cui coagularsi. Lo *sperperarsi* è concordato con «multivirato» (28), una neoformazione zanzottiana ricavata dall'aggettivo *virato*, afferente al lessico chimico, che significa «che ha mutato colore»¹⁸¹. Proprio in questo spazio l'autunno sferza il proprio attacco (29), dunque la consueta sensibilità cromatica del poeta si trova qui evidenziata dal neologismo, che anticipa il caleidoscopio di colori autunnali.

Il processo di prefissazione metalinguistica perdura fino all'italiano degli *Haiku for a season*¹⁸²:

Lost-shy petals on panes,
clipped minitalks, past thoughts—
little bitter teeth biting

*

Parallel worlds, roots
of vitreous deep languages—
bubbles weep in throats

Timidi-perduti petali sui vetri
mini-discorsi spezzettati, pensieri passati—
mordenti asprigni dentini

*

Mondi paralleli, radici
di vitrei profondi linguaggi—
bolle piangono in gole¹⁸³

Il prefissato «mini-discorsi» (2) traduce il sostantivo inglese «minitalks», che è invece soggetto a univervazione. In entrambe le versioni, i primi due versi sono interessati dall'allitterazione di /s/ e /p/, in italiano si somma anche quella di /t/, poi di /i/ (3) e /r/ (4-5); l'inglese compensa con l'assonanza tra «minitalks», *thoughts* (2) e *troats* (6). I «little bitter teeth» (3) sono i responsabili dello

¹⁷⁹ IACOBINI 2004, p. 132.

¹⁸⁰ DAL BIANCO 2001, p. 59.

¹⁸¹ GDLI, s.v.

¹⁸² Zanzotto compose gli haiku in lingua inglese durante la primavera e l'estate del 1986, e solo successivamente elaborò la versione italiana (SECCO-BARRON 2012, pp. VII, IX). Per la University Chicago Press nel 2006 Barron aveva già tradotto *The selected poetry and prose of Andrea Zanzotto*.

¹⁸³ ZANZOTTO 2012, pp. 20-21.

spezzettamento dei «minitalks» (2) analogamente ad *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, dove gli idiomi provengono dai «rocks crudelmente franti tra / i denti diamantiferi». Avvalora la connessione intertestuale la coincidenza dell'anno di pubblicazione della raccolta *Idioma* e della composizione degli haiku in inglese, cioè il 1986. Risale al medesimo anno anche la pubblicazione delle *Cinque liriche* nella guida di Treviso, che presenta tangenze cromatiche con *Corsa non affaticata, a qui, a dove mai*, altro testo di *Idioma*. Nonostante in italiano *mini-* faccia di norma riferimento «alle dimensioni fisiche e non alla qualità di quanto indicato dal nome di base»¹⁸⁴, rimane comunque un prefisso alterativo che può intaccare anche la qualità del referente, e in alcuni casi entrambe queste funzioni possono essere presenti in una stessa parola prefissata¹⁸⁵. Questo significato emerge soprattutto se letto alla luce degli altri prefissi impiegati da Zanzotto nelle neoformazioni metalinguistiche: si nota, infatti, che tutti sono accomunati da un significato di senso – o quantomeno di segno – negativo. Due di essi esprimono valori di tipo prettamente negativo¹⁸⁶: *non-* esprime contraddizione¹⁸⁷, *a-* contrarietà e privazione¹⁸⁸. *Sotto-* può indicare una quantità inferiore al normale e assumere connotazioni svalutative¹⁸⁹. *Fuori-*, pur avendo valore locativo ed esprimendo il significato di “esterno”¹⁹⁰, può individuare una variante marcata di una situazione non marcata.

4. Imitazione della balbuzie

Nella poesia di Zanzotto il trattino serve spesso a riprodurre sulla pagina la ripetizione di una sillaba tipica di una voce che balbetta¹⁹¹. Questa scelta intende mostrare in poesia tutti i limiti del linguaggio così come crediamo di conoscerlo e, perciò, un soggetto sempre a rischio di precipitare nell'afasia. In ambito psicanalitico, la balbuzie è compresa nel *Trattato delle nevrosi* di Disertori tra i disturbi generati dalla nevrosi:

balbuzie: forma psicogena, con eventuale predisposizione fisiogena ereditaria, in soggetti per il resto normali o in personalità allarmate e ansiose. Spesso radici profonde in complessi d'inferiorità. La balbuzie s'esacerba di solito in rapporto alla preoccupazione emotiva intorno al difetto stesso, con determinismo affine a quello dell'euretofobia o di talune impotenze virili psicogene. Può insorgere in rapporto a traumi

¹⁸⁴ IACOBINI 2004, p. 150.

¹⁸⁵ IACOBINI 2004, p. 147.

¹⁸⁶ IACOBINI 2004, p. 141.

¹⁸⁷ IACOBINI 2004, p. 143.

¹⁸⁸ IACOBINI 2004, pp. 143-145.

¹⁸⁹ IACOBINI 2004, pp. 150-151, 153.

¹⁹⁰ IACOBINI 2004, p. 132.

¹⁹¹ «L'allitterazione [...] a volte viene addirittura provocata artificialmente, dando luogo a balbettii o a effetti ecolalici (*fru-fruire, p-poeti, prude-ude-ude*)» (DAL BIANCO 1999, p. 1484).

psichici o anche per mimesi inconscia e involontaria d'altro balbuziente¹⁹².

La ricerca di una soluzione grafica che possa imitare quanto più possibile una performance linguistica balbuziente e, di conseguenza, innescare la riproduzione cognitiva (nella lettura silenziosa) o pratica (nella lettura ad alta voce) può essere ricondotta alla logica dell'ideofono:

si suole designare con questo termine tutta quella serie di espressioni (interiezioni, sostantivi, sintagmi) che ogni lingua usa per dare forma apparentemente meno simbolica e più mimetica (o onomatopeica [...]) a talune serie di significati¹⁹³.

Certo, il sistema entro cui agisce questo concretismo non è quello di una lingua o di più lingue nazionali, come avviene per l'ideofono, bensì quello poetico, dove l'autore opera un modellamento del significante sul significato atto a farli corrispondere non soltanto nell'ambito dei rumori o dei suoni vocali inarticolati ma anche in quello del linguaggio.

Questo fenomeno si manifesta in *Subnarcosi (Pasque)*, testo il cui titolo pertiene al linguaggio medico e indica una narcosi attenuata¹⁹⁴. La narcosi continua o terapia del sonno è impiegata come tecnica psichiatrica. Nel testo il campo semantico espresso dal titolo risulta ripreso soltanto negli ultimi due versi, racchiusi tra parentesi quadre e allineati a destra, «[disperse specie nel mio sonno / che mai ritornerà]» (18-19). Secondo Tonani questa sequenza «rappresenta l'appuntarsi resistenziale e insieme precario dell'«elemento autobiografico» [...], e getta luce sulla natura dei soggetti dell'intero componimento»¹⁹⁵. Il sonno indotto delimita il componimento come una cornice e ne costituisce l'ambientazione. Qui gli uccelli cinguettano (1-4), il loro sembra un linguaggio non umano, infantile (6-7), gli umani non lo comprendono (8-15). In realtà quel linguaggio non è nemmeno infantile, è adulto, ma semplicemente gli adulti umani non lo capiscono (16-17):

uccelli tutta una città
pregna chiusa
glorie di glottidi
acumi e vischi di dottrine
un chiuso si-si-significare
nemmeno infantile ma

¹⁹² DISERTORI 1956, p. 269.

¹⁹³ *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Gian Luigi Beccaria (ed.), Einaudi, Torino 1996, s.v.

¹⁹⁴ GDLI, s.v.

¹⁹⁵ TONANI 2012, p. 356.

adulto occulto nella sua minimità¹⁹⁶.

Gli uccelli vivono in una città tutta loro (11), chiusa perché tale è il loro linguaggio (15). Il composto «si-si-significare» (11), allora, oltre a imitare balbuzie umana, tenta di ricalcare il cinguettio degli uccelli. Il fonosimbolismo riguarda anche «glorie di glottidi» (13) per via dell'allitterazione del digramma <gl>. *Subnarcosi* ha, insomma, tutti gli elementi per rappresentare un valido esempio delle «ossessioni pascoliane»¹⁹⁷ di Zanzotto.

Negli *Haiku for a season* si può notare che il simbolismo grafico della balbuzie con trattino interessa soltanto la versione inglese di *The bough caresses*:

The bough caresses
or whips aprilities
the withdrawal of nothing
made sh-shining tics

*

In a reticent spring skies
autumnal leaves, fragments
of far future events

Il ramo accarezza
o stimola aprilità:
il ritirarsi di niente
reso balbettii lucenti

*

Nei reticenti cieli di primavera
foglie autunnali, frammenti
di remoti futuri eventi¹⁹⁸

La scelta di ripetere la prima sillaba dell'aggettivo *shining* si interfaccia con quella del sostantivo *tics*: in inglese esiste il termine *stammer* per “balbuzie”¹⁹⁹, mentre *tic* ha lo stesso significato del calco, cioè di piccolo movimento involontario di una parte del viso o del corpo probabilmente dovuto a stanchezza o a stress²⁰⁰. Il sintagma *shining tics* non chiamerebbe in causa specificamente la balbuzie, per quanto anch'essa consista in uno spasmo involontario, ma può farlo in virtù dell'allitterazione della prima sillaba di *shining* e dell'uso del trattino. Per lo stesso motivo, nella versione italiana il poeta opta per il sostantivo *balbettio* quando traduce *tic*: con un sostantivo dal significato già circoscritto, può tradurre l'aggettivo senza dover necessariamente tener conto del simbolismo grafico, infatti sceglie *lucente*.

¹⁹⁶ ZANZOTTO 2011b, p. 357, vv. 11-17.

¹⁹⁷ DAL BIANCO 1999, p. 1546.

¹⁹⁸ ZANZOTTO 2012, pp. 6-7.

¹⁹⁹ *Collins Cobuild advanced dictionary*, Heinle Cengage Learning, Boston, Harper Collins, Glasgow 2009, s.v.

²⁰⁰ *Collins*, s.v.

5. *Ἐποχή* della scelta tra parole o morfemi

Il costante lavoro di smontaggio, assemblaggio, rimontaggio delle parole svolto dal poeta passa necessariamente, come rileva Tonani, attraverso l'impiego degli spazi bianchi e della punteggiatura:

le parentesi [...] scompongono, a livello intralessematico, le parole stesse per estrarne la radice comune «vi(ta) (id-vid)» (*La perfezione della neve* [...]), separare il prefisso dalla base: «Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere» (*Al mondo* [...]), o viceversa isolare l'arrivo di uno o più sostantivi, cioè degli elementi costitutivi, dopo una serie di prefissi: «L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)» (*Possibili prefasi o riprese o conclusioni IV*)²⁰¹.

Nel segnalare un ventaglio di opzioni ugualmente percorribili, i trattini operano sia in combinazione con altri segni, come le parentesi, sia in autonomia, come nel caso «certe-queste-corde-vocali»²⁰². Conformemente alla prassi grammaticale²⁰³, il poeta ricorre, invece, alle sbarrette per segnalare opzioni alternative tra parole, generando sequenze come «fuso/confuso»²⁰⁴, o tra morfemi, come «meravigliate/ose»²⁰⁵, «meravigliosi/ati»²⁰⁶. Quindi, se le sbarrette stabiliscono un aut aut dove il poeta segnala le opzioni e invita il lettore a sceglierne una soltanto, i trattini suggellano una *ἔποχή* della scelta tra parole o tra morfemi.

Ne *L'elegia in petèl (La Beltà)* si può osservare questo meccanismo in entrambe le accezioni, innanzitutto come *ἔποχή* della scelta tra parole:

Per quel tic-sì riattato, così verbo-Verbo,
faccio ponte e pontefice minimo su
me e altre minime faglie²⁰⁷.

L'espressione «faccio ponte» (28) descrive l'operazione linguistica svolta nel verso precedente saldando con i trattini «tic-sì» e «verbo-Verbo» (27). Il *ponte* genera una pseudofigura etimologica con *pontefice* (28), mentre «pontefice minimo» origina un chiasmo con «minime faglie» (29), suggerendo una chiave di interpretazione per l'uso dei trattini, che graficamente gettano un ponte tra due parole,

²⁰¹ TONANI 2012, pp. 344-345.

²⁰² ZANZOTTO 2011b, p. 643, v. 4.

²⁰³ cfr. SERIANNI 2006, pp. 78, 81.

²⁰⁴ ZANZOTTO 2011b, p. 855, v. 25.

²⁰⁵ ZANZOTTO 2011b, p. 370, v. 36.

²⁰⁶ ZANZOTTO 2011b, p. 371, v. 78.

²⁰⁷ ZANZOTTO 2011b, p. 281, vv. 27-29.

ma che, al contempo, in quanto parte di un sistema lingua ormai impossibilitato a significare, ne rivelano una delle tante faglie, che rendono inutile qualsiasi ponte rispetto al baratro che sono in grado di aprire²⁰⁸. La formazione «verbo-Verbo» (27) impone anche una riflessione di carattere teologico, poi complicata da «l'assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà / – non ci aiuterà – tanto l'assenza non è assenza gli dèi non dèi / l'aiuto non è aiuto» (30-33). Il trattino offre due possibilità tra loro non necessariamente alternative proprio perché l'io poetante mostra di aderire all'agnosticismo. Il testo prosegue, poi, con un caso di *ἐποχή* della scelta tra morfemi di un medesimo tema:

e il silenzio-spazio, provocatorio, eccolo in diffrazione,
 si incupisce frulla di storie storielle, vignette
 di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato,
 trovate pitturanti, paroline-acce a fette e bocconi, pupi,
 barzellette freddissime fischi negli orecchi²⁰⁹.

Con «paroline-acce» (41) l'autore realizza un cumulo di suffissi: il primo, *-ino*, è alterativo e presenta un significato denotativo di piccolezza²¹⁰; il secondo, *-accio*, è un suffisso peggiorativo nella variante toscana e romana²¹¹. Entrambi concorrono al significato del composto in modo cumulativo anche quando esprimono alterazioni discordanti:

in *besti-ol-in-acce*, comparso nel discorso dopo l'uso di *bestiol-ine* come eufemismo per “microbi”, il diminutivo assegna il significato denotativo di piccolezza e concorre al significato peggiorativo di *-accio* con la connotazione ironica derivata dalla scelta eufemistica.²¹²

Il trattino, allora, mantenendo i suffissi separati, impedisce la piena attivazione della funzione attenuativa del diminutivo rispetto al peggiorativo. Anche in questo caso si può osservare, stavolta nel medesimo testo, l'evoluzione diacronica del processo che tende all'univerbazione: osservando «storie storielle» (39) alla luce di «paroline-acce» (41) lo si può considerare come primo stadio di accostamento tra base e suffisso dove le regole di prefissazione vengono ancora rispettate e dove l'invenzione poetica accosta già una forma non alterata a una alterata.

²⁰⁸ cfr. Silvia FANTINI, *Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di parola in Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Cèlia Nadal, Eugenio Salvatore (ed.), Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2019, pp. 108-109.

²⁰⁹ ZANZOTTO 2011b, p. 282, vv. 38-42.

²¹⁰ Rispetto a volume, età, superficie, lunghezza, numero, durata, intensità, importanza (MERLINI BARBARESÌ 2004, p. 283).

²¹¹ Mentre *-azzo* è di uso settentrionale e meridionale (MERLINI BARBARESÌ 2004, p. 289).

²¹² MERLINI BARBARESÌ 2004, pp. 275-276.

Un caso di *ἐποχή* mista interessa il poemetto eponimo di *Filò*:

E cussi ò scrit, no so né ché, né cón, né cossa,
e de là me son ris'cià, picolà in fora,
fin a cavar su da chissà onde
fin a sforzarme co 'sta secia sbusada
co 'sto tamiso de maja ramai massa larga
a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades,
quel che par mi l'é de la testa-tera,
creda acqua piera léda
dréta intiera tajada intorcolada
mai vista ben che mai tocada co man né rebaltada,
tera che se móf da sote tera
e che scriver me à fat senpre paura
anca si l'ò parlà-parlada
da senpre, dala matina a la sera al sòn del not.

Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa,
e di là ho arrischiato, mi sono spenzolato fuori,
fino a cavar su da chissà dove
fino a sforzarmi con questo secchio bucato
con questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga
a cavar su il dialetto vecchio, questo che sentite adesso,
che per me è della testa-terra,
creta acqua pietra limo
dritta intera tagliata contorta
mai veduta bene mai toccata con mano né rovesciata,
terra che si muove da sotterra
e che scrivere mi ha fatto sempre paura
anche se l'ho parlato-parlata
da sempre, dalla mattina alla sera al sonno notturno²¹³.

Con due miseri e usurati strumenti, una «secia sbusada» («secchio bucato», 76) e un «tamiso de maja ramai massa larga» («setaccio dalla maglia troppo larga», 77), il poeta riferisce di esser riuscito a «cavar su 'l parlar vecio» («cavar su il dialetto vecchio», 78). L'emistichio «'sto qua che sentì ades» («questo che sentite adesso», 78) ha valore metatestuale, esattamente come avverrà in *Mistieròi*. Anche in quel caso il passaggio metatestuale corrisponderà a un'esibizione di passività nei confronti del discorso poetico dialettale e si svilupperà in formazioni metalinguistiche con trattino. Qui il deittico temporale *adesso* si riferisce al tempo del proferimento del discorso, che nella finzione letteraria è presentato come un discorso scritto letto ad alta voce, che così verrebbe a coincidere con il tempo dell'ascolto da parte degli interlocutori. Questo dialetto parlato dal poeta appartiene alla «testa-tera» («testa-terra», 79), perciò, secondo Dal Bianco, nella sequenza con trattino «parlà-parlada» («parlato-parlata», 85) «la desinenza del verbo al maschile si riferisce al *parlar vecio*, quella femminile alla lingua ctonia della *testa-tera*»²¹⁴. Questo esempio di *ἐποχή* conferma la funzione del trattino di collegamento tra due opzioni non alternative e di rafforzamento del rapporto di compresenza. Rappresenta un caso misto perché l'astensione dalla scelta coinvolge due parole distinte ma che appartengono alla flessione del medesimo participio passato – formano dunque un poliptoto. Nella nota al testo l'autore dichiara di aver fatto un «uso quasi metalinguistico (e in una situazione oscuramente

²¹³ ZANZOTTO 2011b, p. 484, vv. 73-86.

²¹⁴ DAL BIANCO 1999, p. 1571.

costrittiva) del dialetto dei luoghi-luogo dove sono nato e sempre vissuto»²¹⁵, dando prova di praticare l'*ἐποχή* mediante il trattino anche in una scrittura non poetica, in questo caso di autocritica letteraria.

Anche *Spine, cinorridi, fibule* (*Sovrimpressioni*) offre un caso misto di *ἐποχή*:

e un gruppo di apici, di glorielle, di note
ci investe, ci traveste, ci sfila
da cartepatinate, da biacche di pornofoto-riviste
arse di spine²¹⁶

L'univerbazione «cartepatinate» (35) indica per metonimia le riviste e inquadra il campo semantico da cui scaturisce «pornofoto-riviste» (35). Qui la sequenza con trattino risponde all'esigenza di condensare i due sintagmi *riviste porno* e *foto porno* in un'unica formazione, che ha come base comune *porno*, riferito altrettanto a *foto* e a *riviste*, esattamente come in matematica si può scomporre una somma algebrica tra polinomi seguendo la regola del raccoglimento totale, che permette di raccogliere il termine comune a tutti i polinomi ed esprimere il polinomio come prodotto di fattori.

²¹⁵ ZANZOTTO 2011b, p. 506.

²¹⁶ ZANZOTTO 2011b, p. 877.

III

GIOVANNI GIUDICI

Quando, a metà anni Cinquanta, la questione novecentismo vs anti-novecentismo veniva alimentata da Pier Paolo Pasolini, che sulle pagine di «Officina» vagliava l'introduzione di una terza categoria, quella del neo-sperimentalismo¹, una poesia come quella di Giovanni Giudici si poteva ascrivere alla schiera anti-novecentista. La sua è una scrittura poetica che non fa dell'oltranzismo formale il proprio ambito di ricerca, eppure, a dispetto di una prima lettura apparentemente comprensibile, cela una profonda complessità. Si intende ora testare il discorso metalinguistico non solo come metodo per l'analisi monografica ma anche come intersezione su cui impostare un confronto tra diverse esperienze poetiche, in questo caso tra quelle di Zanzotto e di Giudici.

Giulio Ferroni li ha definiti «ultimi poeti»² durante il convegno *Due poeti, due amici, due uomini comuni* (la Sapienza, 16 dicembre 2011) in memoria delle loro scomparse. Dopo aver riportato l'intervento su «l'immaginazione» n. 268 (marzo-aprile 2012), che ha ospitato i contributi della giornata, Ferroni ha sistematizzato le sue riflessioni ne *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto* (il Saggiatore, 2013). Zanzotto e Giudici sono considerati gli ultimi esponenti della generazione per cui «la letteratura copriva ancora un ruolo essenziale, poteva ancora ambire a (o credere di) raccogliere in sé i nodi centrali dell'essere contemporaneo»³. Organizzando il discorso per analogie e differenze tematiche, uno dei nodi posti in rilievo è quello linguistico:

al sofferto scavare di Zanzotto, ai viluppi e alle frantumazioni a cui egli sottopone la lingua, inseguendone le tracce psichiche, per disgregazione e per accumulo, fa riscontro la disposizione di Giudici a captare quasi spontaneamente effetti e combinazioni, frizioni tra strati e forme linguistiche, affidandosi a essi e ricavandone scatti teatrali o accenni di canto. Qui, piuttosto che esibire dati analitici sui loro usi linguistici, che ciascun vero lettore può reperire da sé, mi limiterò a seguire i diversi modi in cui tutti e due chiamano direttamente in causa questa lingua-personaggio e ne interrogano la presenza, nel suo agire sulla loro vita e sulla loro scrittura⁴.

Questo capitolo di raffronto si basa, invece, proprio su dati analitici, nella convinzione che le evidenze lessicali permettano più agevolmente di orientare le ricerche fuori dai sentieri già battuti. La

¹ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Walter Siti, Silvia De Laude (ed.), Mondadori, Milano 1999, pp. 624, 628.

² Giulio FERRONI, *Il Convegno* in «l'immaginazione», n. 268, marzo-aprile 2012, p. 11

³ G. FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2013, p. 15.

⁴ FERRONI 2013, p. 98

scelta di confrontare proprio questi due poeti dipende dal fatto che sono stati coevi ed esponenti di due poetiche differenti, mentre che fossero “uomini comuni” o che siano scomparsi nello stesso anno risulta anodino ai fini di un’analisi letteraria. Che cosa impedirebbe di immaginare altrimenti un terzetto con Sanguineti, scomparso nel 2010, come nella recente giornata di studi *Segnalibri. Sanguineti, Giudici e Zanzotto* (Università di Siena, 16 aprile 2021)? O un quartetto con Elio Pagliarani, scomparso nel 2012, come d’altronde suggerito da Ferroni stesso⁵? Senza voler ora scandagliare la cronologia della poesia del Novecento alla ricerca di un “prima”, di cui gli “ultimi” poeti sarebbero testimoni, e un “dopo”, si può considerare la posizione di Ferroni come attestazione della percezione di Giudici e Zanzotto rispetto al panorama poetico secondonovecentesco e contemporaneo.

1. Mappatura lessicale

Nella mappatura della poesia giudiciana, le indicazioni bibliografiche si riferiscono tutte al Meridiano *I versi della vita*, curato da Rodolfo Zucco (Mondadori, 2000), ad eccezione di quelle precedute da asterisco, che rimandano a *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002* (Grafiche Fioroni, 2004, con illustrazioni di Sandro Pazzi).

- **Lingua:** acca (617), alfa (442), alfabeto (1056-1057), alla lettera (102-103, 425-427 x 3, 555-556, 1062, 1094-1095), *apostrofare* (439-441), *chiamare* (557-559, 934), ciamàla⁶ (“chiamarla”, 861), ciaméva⁷ (“chiamava”, 1088-1089), *chiosare* (1076-1077, 1080), cosa-di-parola (697), cosa-parola (167), *dare del lei* (605, 1207, *60), *dare del tu* (643-645), *dichiarare* (242, 348, 814, 1178), dichiarazioni (347), discorso (136-137, 265-266, 424, 547-549, 452, 557-559, 805, 1056-105), *disquisire* (966), e (620, 831-834), erre (401), *frase* (142-143, 170, 263, 897, 1062), i (620, 831-834), *lengua*⁸ (“lingua”, 719), lettere (457), *lingua* (170, 212-213 x 15, 215, 223, 233-234, 312, 344-345 x 2, 378, 488-489, 490-491, 529-531, 630, 643-645, 646 x 2, 663, 669 x 3, 675, 719, 730, 734, 736, 805, 816, 883 x 2, 933, 949, 969-970, 1004-1006, 1010-1011, 1012, 1013-1014, 1033, 1038 1082, 1084, 1096-1097, 1109-1111, 1127, 1159, 1180, 1199, *37, *38), *linguaggio* (21-24), *linguazebra* (719), non-parole (105-106), *parola* (10-11, 12, 16-17, 35, 37-40 x 2, 50, 55, 71-72, 75, 82-83 x 2, 97-98, 105-106, 107-108 x 2, 142-143, 145, 162-163 x 2, 164, 167, 168, 170, 174, 189, 190, 192, 194, 199-200, 210-211, 212-213 x 2, 214, 215-216, 233-234, 242, 244 x 2, 249-250, 251-252 x 2, 256-257, 259 x 2, 261-262, 263, 272-273 x 3, 274-275, 276-277, 283-284, 289, 290, 301, 307, 322-324, 329-331, 344-345, 362-364, 378, 389-392 x 3, 395, 422-423, 425-427, 433-434 x 3, 435, 439-441, 447-448, 457 x 2, 458, 463-464, 480-481, 484, 485-486, 487, 488-489 x 2, 493-494, 499-504, 509-510, 535-536, 555-556 x 2, 572-573, 576, 579, 580-581, 589, 596, 607, 628, 630, 637, 640, 643-645, 658, 666, 677, 681, 698, 700, 714, 725, 730 x 2, 735, 736, 751,

⁵ FERRONI 2013, p. 15.

⁶ Dialetto de Le Grazie, frazione di Porto Venere (La Spezia).

⁷ Dialetto de La Serra, frazione di Lerici (La Spezia).

⁸ Lingua d’oc.

762-763, 769-770, 773-775, 821-823, 831-834, 845, 854-855, 859, 883, 899, 902, 904, 928-931, 935-936, 942-943, 944, 961-962, 967, 972, 985, 905, 928-931, 932 x 2, 934, 1001-1002, 1010-1011, 1013-1014, 1036, 1040, 1065-1066, 1084, 1096-1097, 1103, 1109-1111, 1121-1122, 1142, 1149-1151 x 2, 1175 x 2, 1177, 1178, 1195, 1200, *28, *32, *54, *60, *61-62), parole⁶ (“parole”, 861), parole d’ordine (8-9), *riferire* (215-216, 563 x 2), *significare* (54, 368-369, 433-434, 1010-1011), significati (10-11, 821-823, 1149-1151), *spiegare* (21-24), *stare* (99-101), suono-parola (1065-1066), testuali (484), testualmente (99-101, 814), turpiloquio (480-481), vaga lingua strana (847), verba (“parole”, 1065-1066), verbo⁹ (425-427, 689, 737, 831-834, *65), Verbo⁹ (762-763);

- **lingua orale:** *alloquire* (831-834), anàtema (21-24), anatémi (1070), appello (71-72, 396-400), balbettamenti (883), *balbettare* (112, 858, 969-970, 1013-1014, 1131), balbettio (322-324), balbuzie (99-101, 1056-1057), *benedire* (43-46), *bisbigliare* (61-63, 134-135, 403-405, 947, 961-962, 1061, 1084, 1159, 1146, *41, *58), *blaterare* (535-536), chiacchiere (410, 538, 793, 824), chiacchierina (1084), *clamare* (831-834), *colloquio* (122-124, 487, 948, 1069), *conversare* (43-46, 957, 1217), conversari (1101-1102), conversazione (578), *deprecare* (43-46), dettatore (31), *dettare* (317-320, 1040, 1065-1066), detto (*54), *dialogare* (890), dicerie (422-423), *discorrere* (515), ecolalia (389-392), *farfugliare* (344-345, 587, 896, 1039), falsetto (1009, 1039), *gridare* (12, 78, 82-83, 113-114 x 2, 2116-121, 93-294, 378, 605, 817, 898, 1200), *interloquire* (383-384), loquela (847, 963), *maledire* (37-40, 43-46), *mormorare* (201-202, 1080), motto (102-103, 638), murmure (1056-1057, *42), parlà⁶ (“parlare”, 1078-1079 x 2), parlàe⁷ (“parlare”, 1088-1089), parlâne⁶ (“parlarne”, 1078-1079), parlante (84, 700), *parlare* (10-11, 32-34 x 3, 49, 50, 61-63, 67-68, 71-72 x 2, 75, 84, 86, 97-98, 99-101 x 2, 104, 113-114, 136-137, 140, 151-152, 173, 192, 193, 194, 198 x 2, 201-202, 215, 221-222 x 2, 223, 224, 233-234, 242, 244, 245-246, 256-257, 258, 261-262 x 2, 269, 276-277, 289, 293-294 x 2, 310, 370 x 2, 421, 422-423, 431, 433-434, 436-437, 452, 463-464 x 2, 454, 487 x 3, 509-510, 524, 529-531, 537, 539-540, 541-542 x 2, 546 x 2, 555-556, 576, 580-581, 593-594, 596, 605, 607 x 2, 621, 632-634 x 2, 640, 647-648, 658, 675, 677, 741, 757, 767-768, 781, 793 x 2, 800, 811, 816, 827-828, 859, 868, 878, 883, 933 x 2, 942-943 x 2, 958, 997, 998-999, 1001-1002, 1013-1014, 1028, 1033, 1056-1057 x 3, 1076-1077, 1084, 1087, 1101-1102, 1105, 1109-1111 x 2, 1121-1122 x 2, 1126, 1131, 1149-1151, 1161-1162, *27, *28, *36), parlottare (408-409), pettegolare (403-405), pourparler (557-559, 831-834), *proferire* (831-834), *pronunciare* (212-213, 242, 356, 646), pronunzia (1001-1002), *pronunziare* (583, 660, 677, 821-823, 1149-1151, *61-62), radio (*65), *sbraitare* (80, 632-634), *soggiungere* (99-101), sottovoce (71-72), *sparlare* (28), *speak, to* (136-137), speaker (383-384), *spettegolare* (424), *spicciare* (*65), Sprechen (136-137), *sproloquiare* (378), *storpiare* (541-542), *straparlare* (597, 689, 878, 849, 947), *sussurrare* (76, 233-234, 317-320, 590, 969-970), sussurro (*58), *vociare* (134-135);

- **verba dicendi:** *affermare* (21-24, 37-40, 50, 265-266, 821-823), *annunciare* (57), *declamare* (811), *dire* (7, 8-9, 10-11 x 2, 18-19 x 2, 20 x 2, 21-24, 27 x 2, 31 x 2, 35, 37-40 x 3, 52, 54, 55, 57 x 2, 58, 59-60 x 2, 67-68 x 2, 71-72, 75, 79 x 2, 81 x 2, 82-83, 86, 87, 88, 91, 92, 97-98, 99-101 x 4, 109-111 x 2, 112, 113-114, 115, 116-121 x 7, 122-124 x 2, 125 x 2, 134-135, 136-137, 138-139, 142-143 x 2, 144, 145, 151-152, 153-154 x 3, 155, 162-163 x 2, 164

⁹ Con il significato di “parola”.

x 2, 166, 168, 170 x 2, 173 x 2, 175, 190 x 2, 192 x 2, 193, 194, 199-200, 201-202, 203 x 2, 204, 206 x 2, 209, 215-216, 224, 231-232, 233-234 x 4, 225, 247, 248, 251-252 x 2, 258 x 2, 259 x 2, 264, 269, 272-273 x 3, 276-277, 283-284, 289, 310, 312, 317-320 x 2, 322-324 x 3, 329-331 x 2, 332-333 x 3, 337-339 x 5, 344-345 x 2, 346, 349-351 x 4, 356 x 2, 357, 358 x 2, 359-360 x 3, 362-364 x 2, 361, 362-364 x 2, 368-369, 370, 373-374, 376-377, 383-384, 401 x 2, 403-405, 406, 408-409 x 2, 411, 412-413 x 2, 421, 424 x 2, 425-427, 431, 433-434, 436-437, 442, 447-448 x 2, 455, 457 x 2, 458, 459, 467, 468, 469, 471, 484, 488-489, 493-494, 507-508, 509-510 x 2, 512-513 x 2, 517-518, 522, 523, 524, 526, 529-531 x 2, 535-536, 543, 544-545, 555-556, 563, 568, 576 x 2, 583, 588, 591, 592, 593-593, 600, 604, 605, 617, 620, 621, 626, 628, 629, 632-634 x 4, 640, 642, 647-648, 671, 681, 688, 700, 713, 714, 718, 720, 735, 767-768 x 2, 781, 785 x 2, 786, 787, 791, 793, 794, 800, 805, 806, 811, 812-813 x 2, 814 x 2, 821-823 x 2, 824, 827-828 x 2, 831-834 x 3, 841 x 2, 843, 845, 859, 860, 874, 877, 878, 881, 884, 886, 888, 896, 898, 902, 903, 913, 923, 928-931 x 2, 935-936, 942-943, 944, 945-946 x 3, 950, 953, 954, 951-952, 955-956, 961-962, 963, 966, 967, 974, 977, 981-983 x 2, 984, 988-989, 991-992, 994-995, 996, 998-999, 1004-1006 x 2, 1009, 1010-1011, 1019, 1037, 1040, 1056-1057, 1062, 1063, 1067, 1068 x 2, 1086, 1087, 1101-1102, 1105, 1107, 1109-1111, 1129, 1149-1151, 1177, 1196, 1207, 1209, *25, *26, *31, *33, *36 x 2, *38 x 2, *58), *diseva*¹⁰ (“diceva”, 1067), *dizéndo*⁷ (“dicendo”, 1088-1089), *dizéva*⁶ (“diceva”, 861), *fare*¹¹ (84, 408-409, 422-423), *non-dirlo-mai-più* (1200), *ò 'ito*⁶ (“ho detto”, 1113), *soggiungere* (203, 247, 383-384, 555-556);

- **lettura:** *compitare* (499-504), *illeggibile* (539-540, 1094-1095), *leggere* (20, 58, 81, 99-101, 141, 170, 171-172, 197, 362-364, 425-427, 457, 475-476, 515, 537, 574-575, 811, 812-813, 875, 1012, 1087, 1144-1145, *42), *lettore* (59-60, 499-504), *lettura* (37-40, 43-46, 207-208, 811, 867, 988-989), *lleggere*¹² (1129);
- **lingua scritta:** abbreviato (99-101), analfabete (874), *annotare* (637), appunti (207-208 x 2), archivista (1031 x 2), caratteri (439-441), carte (251-252, 317-320, 422-423, 425-427, 455, 579, 607, 913, 1012, 1101-1102, 1141, 1165), cartello (113-114), copia (*65), copione (811), corsivo (439-441), dossier (932), elenco (499-504), epigrafi (31), epistola (994-995), epistolari (171-172), filologia (579), *firma* (322-324, 935-936, 1094-1095, 1126), *firmare* (1125, *56), geroglifico (991-992), grafie (207-208, 1032), gotico (1032), graffito (1056-1057), *inscrivere* (21-24), insegna (475-476), istruzioni (425-427), *lettera* (67-68, 105-106, 151-152 x 4, 171-172 x 3, 207-208 x 2, 337-339, 432, 439-441, 714, 874, *33), lunario (1085), manoscritti (579), missive (422-423, 439-441, 872, 1032), *nota* (77, 349-351), opuscolo (18-19), portalettere (171-172), prestidigitazione (439-441), *proclama* (867, 1107), *proclamare* (1141), righe (439-441, 892, 896, *56), scriba (991-992), scrittura (207-208, 439-441, 596, 1103, 1142 x 2), scrivente (550), *scrivere* (50, 54, 59-60, 140, 142-143, 151-152, 248, 251-252, 356, 375, 412-413, 421, 422-423, 439-441, 453, 459, 472, 475-476, 488-489 x 2, 544-545, 547-549 x 2, 550, 572-573, 574-575, 576 x 2, 611, 627, 641, 675, 705, 714, 737, 786, 806, 812-813, 831-834, 847, 868, 872 x 2, 875, 883, 888, 928-931 x 2, 957 x 2, 967, 1001-1002, 1103, 1004-1006,

¹⁰ Dialetto milanese.

¹¹ Con il significato di “dire”.

¹² Scritto con la grafia doppia della consonante *l*.

1032, 1084, 1094-1095, 1109-1111, 1141, 1201, 1218, *25, *28, *38, *44-45, *55, *65), sottoscrivere (225), telegrafista (958), telegramma (831-834), testamento (422-423), testo (131-132, 579, 854-855, 942-943), *trascrivere* (115, 622), variante (579, 620), verbale (337-339), vergare (439-441);

- **supporto:** bloc-notes (637), carta (105-106, 872, 905), cartaceo (1031), *diario* (105-106, 422-423, 741, 1215), foglio (37-40, 439-441, 643-645, *29), lapis (537, 539-540), lavagna (1179), pagina (37-40, 105-106, 850-851 x 2), penna (872, 998-999, 1032), pergamena (714), quaderni (421, 499-504), *taccuino* (349-351, 637, 868);
- **strumenti:** biro (868), dupont (544-545, 547-549, 741), gessetto (1179), *inchiostro* (547-549, 688, 714, 1032, 1141), tastiera (932);
- **editoria:** bibliografia (928-931), biblioteca (422-423), dizionario (433-434, 539-540, *37), *gazzetta* (99-101, 1001-1002), *giornale* (59-60, 81, 99-101, 348, 538, 541-542, 547-549, 896), libraio (122-124), libresca (1028), *libro* (20, 54, 61-63, 380-381, 421, 447-448, 515, 537, 550, 574-575, 675, 811, 842, 850-851 x 2, 918, 981-983, 996), parole crociate (359-360), sillabario (457), volumi (657)
- **linguistica:** accento (52, 165), accento musicale (1055), accezione (439-441), avverbio (141), *call*, *to* (592), *declinare* (1121-1122), *definire* (362-364), dentale (165), dittongo (165), doppie (378), ètimo (831-834), *es* finale (*38), futuro (555-556), gutturale gh (75), i (539-540), in terza persona (812-813), *intendere* (145, 173, 337-339, 403-405, 626, 942-943), interiezioni (89), io -rò (243), lessico (131-132), lettera (1042, 1056-1057), linguistica strutturale (557-559), linguistico-fonetico (307), neutro (*38), noi -remo (243), *nome* (31, 59-60, 201-202, 376-377, 417, 479, 537, 551-552 x 2, 582, 671, 815, 831-834, 1013-1014, 1170-1171, 1165), nome comune singolare (245-246), *nominare* (317-320, 816, 821-823, 1053, 1121-1122, 1149-1151), O (358, 401), omega (442), ortografia (165), P* (1042), passato (555-556), persone del futuro seconde e prime (243), presente (555-556), prosodia (1159), punto (539-540), sdrucchiola (141), *senso* (115, 214, 242, 422-423 x 2, 607 x 2, 611, 621, 711, 773-775, 821-823, 883, 1149-1151), sibilanti (378), *sillaba* (165 x 2, 947, 1027, 1109-1111, 1159), *sillabare* (170, 373-374, 412-413), sintassi (439-441), sorda (165), tu -rai (243), *verbo* (141, 165 x 3, 243, 245-246, 317-320), vezzeggiativo (102-103), virgola (515), *voler dire*¹³ (67-68, *37);
- **onomastica:** *appellare* (844), *chiamare* (21-24, 107-108, 396-400 x 2, 541-542, 605, 617, 643-645, 676 x 2, 787, 1031, 1055, 1202), *chiamarsi* (56, 424, 639, 998-999, 1069), cognome (88, 203, 617, 620, *37), name (626, 714), *nome* (10-11, 56, 67-68, 84, 102-103, 105-106, 159-160, 192, 209 x 3, 251-252, 272-273 x 2, 276-277, 283-284, 349-351, 353-354, 370, 396-400 x 2, 403-405, 495 x 2, 521, 524, 535-536, 555-556, 568 x 2, 578, 587, 617, 632-634, 660, 730, 737, 760-761, 764, 773-775, 787 x 3, 801, 831-834, 844, 854-855, 878, 904, 945-946, 950, 951-952, 998-999 x 3, 1001-1002, 1055, 1094-1095, 1103, 1107, 1135-1136, 1179, 1213, 1214, *40), nomina (28), *nominare* (263, 370, 555-556), senza nome (479, 848), uomo-senza-nome (207-208), vocata (950);
- **lingue:** accento (281-282, 499-504, 516, 635, 991-992), alfabeti (872), braille (1161-1162), Deutsch (136-137), dialètto⁶ (“dialetto”, 1078-1079), dialetto (32-34, 71-72, 516, 1076-1077), *dire* (541-542),

¹³ Con il significato di “significare”.

- ebraico (475-476), English (136-137), francese (86), gergo (57), greco (165, 541-542), *idioma* (646, 991-992, 1010-1011, 1055,), inglese (86, 165, 1004-1006), italiàn⁶ (“italiano”, 1078-1079), italiana (212-213 x 2, 730), italiano (136-137, 165, 632-634, 647-648, 1076-1077), isoglotta (344-345), latino (997, 1010-1011, *29), lingua del sì e del no (1103), lingua straniera (344-345), linea-punto (1010-1011), lingue (244, 495, 546), lombardo (635), milano-romanesco (212-213), Morse (1010-1011), parlare diverso (396-400), parlate (479), romana (719), tedesco (632-634), toscano-genovese (212-213), *tradurre* (8-9, 344-345), traduzione (*65), variante (212-213 x 2).
- **Letteratura:** apologia (21-24), battute (356), biografie (472), comico (241 x 3), commedia (241, 468), critico (131-132), *favola* (125, (142-143, 348, 455, 773-775), letteratura (59-60, 1109-1111), libellista (499-504), letterato (918), opera (32-34, 207-208, 1004-1006, *48), orazione (1180), pantomima (468), perorazione (276-277, 317-320), romanzo (892, 981-983), tragedia (241), tragico (241), trattati (375);
 - **poesia:** palinodie (412-413), poema (736), poesia (140, 141 x 2, 396-400, 805, 814, 928-931, 935-936, 1004-1006, 1109-1111, *25, *58), poesie (329-331, 535-536, 538, 981-983, 1109-1111, *38), *poeta* (18-19, 21-24, 141, 272-273, 281-282, 422-423, 541-542, 555-556, 583 x 2, 608, 647-648, 712, 736, 821-823, 831-834, 898, 981-983 x 2, 997, 1001-1002, 1091, 1159, *54), poetare (329-331), poetico (140), trobar clus (322-324);
 - **metrica e retorica:** *citare* (99-101), citazioni (942-943), emblema (251-252, 349-351), metafora (99-101), *rima* (499-504, 812-813, 974), *rimare* (403-405), strofe (447-448), tetrapodie (974), trocace (974), versi di occasione (821-823), *verso* (20, 54, 59-60, 107-108, 115, 131-132, 142-143, 428, 535-536, 576, 1159, 1218);
 - **autori:** Adorno (116-121), Austen, Jane (1028), autore (207-208, 627, 998-999), Bonhoeffer, Dietrich (362-364), Cartesio (281-282), Čechov, Anton (1028), Eluard, Paul (107-108), Eusebio (1109-1111), goethianamente (362-364), Kant, Immanuel (499-504), Lukács, György (21-24, 499-504), Mansfield, Katherine (1028), Marx, Karl (32-34), Milani, don Lorenzo (555-556), Montale, Eugenio (141), Noventa, Giacomo (555-556), Novissimi (69-70), Saba, Umberto (1109-1111), Sade, Donatien-Alphonse-François (499-504), scrittore (998-999), Sermoni, Vittorio (620), Tasso (499-504), Tasso-a-sant’Anna (827-828), Tolstoj (69-70, 942-943), Ungaretti, Giuseppe (99-101), Varchi, Benedetto (499-504), Vate (603), zavattini, Cesare (1206);
 - **personaggi, luoghi:** Acheronte (854-855), Achille (699 x 2), Argo (706), barabba (1061), Beatrice (245-246 x 7), beatrice (261-262, 305-306, 326-327 x 20, 737), Caronte (854-855), didone (1216), dulcinèa (272-273), Edipo (499-504), Enea (206), enea (1216), Ettore (206), Euridice (157-158 x 3), euridice (*43), giona (624), Gulliver (122-124), karamazov (1004-1006), nausicaa (1199), Penelope (741), penelope (712), penèlope (812-813, 843), personaggio (356), Pinocchio (942-943), Salomone (981-983), Ulisse (706, 1083), ulisse (817), werther (1217);
 - **titoli:** Atti (131-132), Bibbia (969-970, 1127), bibbia (897), H.S. Mauberley (*65), Il ramo d’oro (812-813), intitolarsi (805), L’etica (362-364), Per chi suona la campana (1069), Tan m’abellis vostre cortes deman (831-834), titolo (526, 991-992), vangelo (994-995).
 - **Narrazione:** fabula (896), istoria (690), *narrare* (54, 105-106, 572-573, 606, 612, 657, 661, 848, 928-931, 1041, 1178), *raccontare* (99-101, 215-216, 322-324, 348, 356, 424, 457, 459, 484, 495, 507-508, 563, 572-573, 580-581, 591, 637, 642, 811, 892, 935-936, 947, 998-999, 1029, 1056-1057), racconto (596, 603, 935-936, 942-943, 945-946, 998-999), *storia* (18-19, 54, 61-63, 131-132, 214 x 2, 356, 453, 457, 459, 512-513,

529-531, 786, 923, 951-952, 988-989, 1096-1097, 1218, 1140).

- **Semiotica:** *decifrare* (1013-1014), indecifrabile (923), *segnale* (292, 475-476, 636, 705, 758-759), *segnare* (537, 712, 1061, *29), *segno* (16-17, 31, 82-83, 105-106, 116-121, 136-137, 204, 210-211 x 2, 233-234 x 3, 332-333, 368-369, 436-437, 439-441, 469, 490-491, 539-540, 596, 664, 689, 741, 758-759 x 2, 760-761, 764, 771-772, 812-813, 818, 841, 850-851, 858, 868, 898, 915, 923, 963, 988-989, 1012, 1026, 1037, 1069, 1085, 1178, 1216, *44-45, *48).
- **Comunicazione:** *comunicare* (356, 383-384, 523, 555-556), interlocutore (433-434), messaggera (1175), messaggio (207-208, 579, 693, 874, 958), *speiéva*⁶ (“spiegava”, 861), *spiegare* (988-989).

Il discorso meta- attraversa l’intera produzione poetica di Giudici e si interfaccia con la scrittura saggistica. Ad esempio, nel saggio *Potere culturale e linguaggio democratico*¹⁴, pubblicato nel 1959 su «Comunità» e dedicato a *Esperienze pastorali* di Don Milani, Giudici, in polemica con i Novissimi, propugna un linguaggio democratico alternativo a quello di Pasolini, la cui soluzione era stata la lingua delle borgate. Il linguaggio democratico vuole essere alternativo anche a quello dell’intellettuale borghese marxista alla Lukács, che Giudici accusa di voler guidare il popolo senza però conoscerlo, come scrive nel testo poetico *Versi per un interlocutore*¹⁵, pubblicato nel 1958 su «La situazione».

A differenza della mappatura di Zanzotto, qui, all’interno del campo semantico della lingua orale, è stata isolata la categoria dei *verba dicendi*. La scelta deriva dalla loro capillare ricorrenza e dalla peculiarità che il dialogismo possiede nello stile di Giudici, per la stessa ragione è stato aggiunto il campo semantico della comunicazione. Viceversa, il lessico della punteggiatura è prerogativa zanzottiana. Il campo della segnaletica, invece, è stato aggiunto soltanto in Zanzotto non per una questione quantitativa – le occorrenze sono più numerose rispetto a Giudici ma non in maniera significativa – quanto piuttosto per un fatto di riconoscibilità stilistica. Rispetto ai campi semantici relativi a letteratura, poesia e metrica e retorica, va notata la netta maggioranza di occorrenze lessicali in Zanzotto rispetto a Giudici. Infine, l’attitudine a coniare nuove formazioni metapoetiche e metalinguistiche si conferma zanzottiana (alcuni esempi: «illinguo», «interleggere», «ulissemente»), mentre per Giudici, tra le coniazioni che non coinvolgono la punteggiatura, si può menzionare solamente «linguazebra». Dal momento che nel capitolo precedente l’analisi si è concentrata sulle formazioni con trattino con almeno un termine afferente alla lingua o al linguaggio, il confronto con la poesia giudiciana si baserà sulla medesima tipologia lessicale. Certo, non si tratta di un fenomeno linguistico che contraddistingue in modo particolare la scrittura di Giudici: se si volesse impostare uno studio metalinguistico del lessico reperito nella sua poesia, si dovrebbe senz’altro orientare l’analisi verso il

¹⁴ Giovanni GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima. E altri scritti 1959-1975*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 83.

¹⁵ G. GIUDICI, *I versi della vita*, Rodolfo Zucco (ed.), Mondadori, Milano 2000, pp. 21-24.

dialogismo. Questa scelta permette, però, di gettare nuova luce su un aspetto meno evidente, senza comunque escludere la possibilità di impostare altri confronti su intersezioni più giudiciane o comuni a entrambi (ad esempio, i riferimenti espliciti ad altri autori). Le formazioni metalinguistiche con trattino rilevate nella poesia di Giudici sono:

cosa-di-parola (697), cosa-parola (167), linea-punto (1010-1011), linguistico-fonetico (307), milano-romanesco (212-213), non-dirlo-mai-più (1200), non-parole (105-106), suono-parola (1065-1066), toscogenovese (212-213), uomo-senza-nome (207-208).

Esse appartengono a componimenti pubblicati nelle raccolte *La vita in versi* (Mondadori, 1965), *Autobiologia* (Mondadori, 1969), *O beatrice* (Mondadori, 1972), *Salutz* (Einaudi, 1986), *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti, 1993), *Empie stelle* (Garzanti, 1996), *Eresia della sera* (Garzanti, 1999).

2. Composti

2.1. Nominali

2.1.1. Coordinati apposizionali

Tra i composti nominali, la prima tipologia che si incontra nella poesia di Giudici è quella dei coordinati apposizionali, dove, cioè, il nome testa è seguito da un nome apposizione. Si trovano in *Versi* (*Autobiologia*, 1969) e in *De fide* (*Empie stelle*, 1996):

per poco più di niente poco meno di tutto
per la cosa-parola da te chiamata sorte
e da me fuoritempo o più umilmente
morte¹⁶

Suono-parola suono-cosa
Inghiottita, gaudiosa...
Corpus Christi bianca cialda
Sulla lingua umida e calda¹⁷

Versi è costruito su base settenaria e questa prima strofa ne è la dimostrazione più rigorosa: i primi due versi sono alessandrini, così come il terzo e il quarto, se si considera il quarto («morte») come

¹⁶ GIUDICI 2000, p. 167, vv. 1-4.

¹⁷ GIUDICI 2000, p. 1066, vv. 45-48.

completamento del secondo emistichio del terzo («o più umilmente»). Il testo snocciola una serie di complementi di vantaggio e coincide con un'unica proposizione dipendente un verbo che arriva soltanto alla fine (*vivremo*, v. 12). Il composto «cosa-parola» (2) è il perno attorno cui ruota la prima strofa nonché lo snodo del contrasto tra le posizioni del tu, che la chiama sorte (2), e dell'io, secondo cui è piuttosto morte (4). I costituenti di questo composto sono i medesimi che in *De fide*, pubblicato a quasi trent'anni di distanza, fungono da apposizioni al sostantivo *suono*, che si trova in posizione di testa. Proprio il suono diventa lo spazio in cui si intersecano la verbalità e la cosalità, ossia l'ostia benedetta, che nella liturgia cattolica simboleggia contemporaneamente il corpo e la parola di Gesù Cristo. L'enfasi riservata alla destinazione della «bianca cialda» (47) sulla «lingua umida e calda» (48), cioè proprio su uno degli organi fonatori deputati alla parola, rimarca la nuova messa in circolo della parola appena «inghiottita» (46).

2.1.2. Coordinati copulativi

L'unico composto nominale con due teste si trova in *Lingua muta (Quanto spera di campare Giovanni, 1993)* e attinge dal lessico della punteggiatura:

Quiete da cui si distilla
 Linea-punto lentissimo
 Quel Morse di voci nel freddo
 Che sempre all'alba mi assilla¹⁸

Il composto «linea-punto» (10) viene immediatamente spiegato dalla concordanza con il codice Morse (11), che spiega anche il titolo del componimento. La mutezza di questo specifico sistema comunicativo viene subito complicata dal sintagma «Morse di voci» (11), che può valere sia da ossimoro sia da personificazione, con una propensione per la prima opzione dovuta alla corrispondenza con l'ossimoro d'apertura della strofa seguente: «chiuso idioma e apertissimo» (13). Anche se non fornisce un costituente al composto metalinguistico, la dimensione sonora interviene anche in questo contesto quando l'io parlante confessa «capisco nitido il suono / e perdo il significare» (15-16). Infine, rispetto ai composti apposizionali «cosa-parola» e «suono-parola», che sviluppano e approfondiscono la riflessione poetica, il copulativo «linea-punto» svolge, piuttosto, una funzione icastica.

¹⁸ GIUDICI 2000, p. 1010, vv. 9-12.

2.2. Aggettivali

2.2.1. Coordinati

Tre composti aggettivali formati con lessico linguistico sono presenti in due testi della produzione di Giudici, mentre in quella zanzottiana questa tipologia non è stata rilevata. Si tratta, per la precisione, di formazioni coordinate «che sono interpretate come se tra i due costituenti ci fosse la congiunzione e»¹⁹. Ancora una volta in un contesto sonoro, la prima coppia di composti aggettivali compare nella prima e nell'ultima strofa della *Ballata della lingua* (*Autobiologia*, 1969):

Mia lingua – italiana
variante colta milano-romanesa
lingua del mio bel paese
cantata in amabili suoni
di ricche clausole
e di elette commozioni
[...]
Mia lingua – italiana
variante umile tosko-genovese
lingua del mio bel paese
guastata nei futili suoni
di vacue clausole
e perfide commozioni²⁰

L'assetto metrico del testo presenta, secondo Zucco, i tratti caratteristici dell'ode-canzonetta di fortuna sei-settecentesca²¹. Inoltre, tutta costruita su un'impalcatura di anafore e grappoli di attributi e apposizioni, questa ballata cresce su sé stessa con un moto a spirale. A suggellarne l'involuzione interviene la *Ringkomposition* della prima e ultima strofa, che differiscono tra loro soltanto in cinque aggettivi e un participio passato: *colta* – *umile*, *milano-romanesa* – *tosko-genovese*, *cantata* – *guastata*, *amabili* – *futili*, *ricche* – *vacue*, *elette* – *perfide*. A partire dalla contrapposizione tra i due composti metalinguistici, la ballata traccia una catabasi dell'idioletto che va dalla lingua acquisita con il lavoro di scrittore a quella delle radici autobiografiche. Questa transumanza diatopica – e, sembrerebbe, diastratica – muta, dunque, l'accezione di *paese* da “stato italiano” a “luogo natio” (3, 51) e insinua un'autoaccusa che l'io poetante rivolge a sé stesso in quanto colpevole di aver trattato in

¹⁹ BISETTO 2004, p. 47.

²⁰ GIUDICI 2000, pp. 212-213, vv. 1-6, 49-54.

²¹ R. ZUCCO, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici* in «Studi novecenteschi», vol. XX, n. 45-46, giugno-dicembre 1993, p. 200.

modo impari le due lingue: l'una «cantata in amabili suoni» (4), l'altra «guastata nei futili suoni» (52).

L'ultimo composto aggettivale impiega sempre il lessico della linguistica e occupa un posto di rilievo nella produzione giudiciana, trovandosi in *Dall'educazione cattolica (O beatrice, 1972)*. In questo testo Giudici sviluppa l'episodio della prima sequenza de *L'educazione cattolica*, pubblicato nel 1963 presso Scheiwiller, poi confluito nell'omonima sezione de *La vita in versi*²². Come sottolinea Simona Morando, il poemetto

ha il merito di enucleare, per la prima volta e con il registro che sarà proprio del poeta anche nelle fasi successive, il tema dell'infanzia rivissuta attraverso la specola dell'opprimente tirocinio cattolico dal quale sono sortite, nel bene e nel male, non solo le frustrazioni dell'adulto ma anche i tentativi di restare ancorati a una fede cristiana più genuina²³.

Il composto metalinguistico, assente dalle due versioni degli anni Sessanta, viene inserito dal poeta proprio in questa rielaborazione del 1972:

Intanto che m'insegnava a bene pronunciare
unendo all'esercizio
linguistico-fonetico un minimo di devozione
così che ripetendo la lezione
io potessi ricordare che Dio era
appunto «in cielo in terra e in ogni luogo»
dove a lungo l'avrebbe inseguito la mia mente
e i tondi occhi guardanti spaccarsi l'uovo²⁴

Il legame tra parola e fede veicolato da un composto metalinguistico rimarrà vivo anche in *Empie stelle*, come già notato per *De fide*, pubblicata negli anni Novanta. Lì il nesso si manifesta all'interno della liturgia eucaristica, mentre qui come fulcro di una materna e domestica catechesi. L'esplicito intento di proseguire l'episodio già tratteggiato in precedenza si può cogliere nel riferimento a «quell'altra volta che certo non era malata / ma che semplicemente si metteva a preparare / per la cena una frittata» (6-8). Il composto aggettivale «linguistico-fonetico» (11) concordato con *esercizio* costituisce, allora, il risultato del riassunto svolto dal poeta rispetto a quell'elucubrazione

²² GIUDICI 2000, p. 75.

²³ Simona MORANDO, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2001, p. 33.

²⁴ GIUDICI 2000, p. 307, vv. 9-16.

fonosimbolica che, nel poemetto, interessava le parole *luogo* e *uovo*: «la gutturale gh // disinvolta intaccava il luò d'un l'uovo» (4-5).

2.3. Polirematiche

Da un punto di vista cronologico, nella poesia di Giudici si può attestare prima che in Zanzotto la formazione di composti metalinguistici conseguente al trattamento di un sintagma come una polirematica. L'«uomo-senza-nome» (*La nudità*, 1969) del primo precede, infatti, le «parole-di-vita» (*La Pasqua a Pieve di Soligo*, 1973) del secondo. Seguono, poi, i giudiciani «cosa-di-parola» (*Salutz*, 1986) e «non-dirlo-mai-più» (*Come non mai*, 1999). Chiudono le zanzottiane «parole-non-dette» (*Il vero tema*, 2011). Questa pratica, seppur non particolarmente diffusa nella poesia di Giudici, è attuata nell'arco di un trentennio:

...e paura
di scandalo se un confronto delle grafie rivelasse
non altri esser che me l'uomo-senza-nome
autore della bellissima lettera
alla disperata ragazza pura²⁵

Pur se un bering da nulla
mi separò dal far sepolcro e culla
al bel cerchio in voi sola
Infata infante cosa-di-parola:
Naufrago legno invece
Non mi guarisce né rimpalma pece —²⁶

È sempre maggio e si distende in festa
All'ottavo chilometro il bel prato
E tu mi guardi e mi rimbomba in testa
Quel non-dirlo-mai-più che ti ho gridato²⁷

La nudità può essere considerata una riscrittura de *L'educazione cattolica*, in questo caso della seconda sequenza²⁸. Sia in questo testo sia in *Dall'educazione cattolica* interviene, dunque, un composto metalinguistico assente dalle rispettive prime versioni. Qui «uomo-senza-nome» (3) è il solo

²⁵ GIUDICI 2000, p. 207, vv. 1-5.

²⁶ GIUDICI 2000, p. 687, vv. 5-10.

²⁷ GIUDICI 2000, p. 1200, vv. 5-8.

²⁸ Rodolfo ZUCCO, *Apparato critico* in GIUDICI 2000, p. 1441.

modo con cui viene chiamato il protagonista. Da un punto di vista grafico-fonetico corrisponde, dunque, al suo anonimato, garantito a livello diegetico ed extra-diegetico. Il trattino segna un momento di fervore terminologico in *Salutz*, poiché che la «cosa-di-parola» è detta «infata infante» (8), dove il neologismo *infata* scaturisce dalla prossimità con *infante* e va inteso alla latina come “non detta”²⁹. Allora il composto corrisponde a quel linguaggio non ancora padroneggiato da Minne all’interno di questa metafora, a sua volta incastonata in quella nautica. Dato il peculiare immaginario cortese a cui attinge la raccolta, si può ipotizzare che la fase intermedia tra *infante* e *infata* sia stata *infanta*, il titolo riservato alle figlie del re e alla moglie dell’infante nelle monarchie spagnola e portoghese³⁰. Anche in *Come non mai* la polirematica con trattino interviene in un episodio dove il soggetto si rapporta a un personaggio femminile. Qui il composto assolve a una funzione mimetica rispetto al parlato e, in particolare, alla sua velocità di elocuzione: «non-dirlo-mai-più» è, infatti, la frase che l’io grida in risposta alla provocazione di lei «Sei un bambino che sempre sta cercando / La mamma con i tondi occhi di allora» (3-4).

3. Prefissati

Infine, l’unico prefissato metalinguistico è contenuto ne *Le giornate bianche* (*La vita in versi*, 1965). Il colore bianco è metafora del contrario della vita: «Sono queste le giornate bianche, senza luci né forme – se uno avesse / un diario, bianca la pagina resterebbe» (1-3), «giornate per dove il non-vivere / ci iberna» (5-6), «Se ti lasci interire // dalla paura ora bianche, giornate bianche, mesi bianchi ti aspettano» (30-31). Tuttavia, questa coincidenza è messa implicitamente in discussione da «Narrano altri di notti in cui non si dorme» (4), cioè, come si arguisce dalla contrapposizione con le giornate dell’io poetante, notti dove la vita viene vissuta per davvero, sembra alludere non soltanto all’espressione *passare la notte in bianco* ma contemporaneamente alle *Notti bianche* dostoevskijane. Al prefissato «non-vivere» (5) ne corrisponde un altro, metalinguistico:

Mi assillano le tue rabbie futili,
mi costringono a voltarmi, a guardarti:
a non-parole opporre parole non serve,
né silenzi, bisogna aspettare. [...] ³¹

Analogamente a quanto notato per *Come non mai*, anche qui il trattino interviene in corrispondenza

²⁹ ZUCCO 2000, p. 1605.

³⁰ GDLI s.v.

³¹ GIUDICI 2000, p. 105, vv. 8-11.

di un litigio con il tu, che proferisce solo «non-parole» (10). Le parole vere, invece, le sole che possono mutare da bianche a colorate le giornate del soggetto, sono quelle della scrittura: «Per questi segni su questa carta un colore / darò a questo giorno, un nome» (49-50). Ma si tratta di una magra consolazione, che l'io si concede pur nella consapevolezza che nemmeno altrove esistono dei colori alternativi (51-54).

IV

ADRIANO SPATOLA

Quando ci si accosta all'opera di Adriano Spatola, la prima caratteristica che solitamente si ricorda è legata alla teorizzazione da lui elaborata nel saggio *Verso la poesia totale* (Rumma, 1969; Paravia, 1978) e messa in pratica su più media. Spatola ha composto poesia lineare, concreta, visuale, sonora, fonetica, performativa e un romanzo; esposto in mostre personali e di gruppo; curato antologie e cataloghi di mostre; tradotto opere di narrativa, storia, storia dell'arte, estetica, etnologia, poesia. Ha fondato alcune riviste di riferimento per la poesia sperimentale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. È stato promotore di festival artistici¹. La poesia delle avanguardie degli anni Sessanta tende già di per sé alla metapoeticità, così anche nella produzione di Spatola i confini del medium poetico vengono costantemente messi in discussione. Il fenomeno è evidente nelle pratiche poetiche che esulano dai confini del foglio di carta, ma agisce anche nella poesia lineare.

A partire dagli anni Sessanta, nell'ambito della poesia sperimentale internazionale l'aggettivo *lineare* indicava la poesia che mantiene sulla pagina la disposizione in versi. L'epistemologo Max Bense fece frequentemente ricorso a questo termine, soprattutto per identificare un testo inteso come un'«unità di flusso segnico, sia semantico che estetico, disposto in modo lineare». Contrappose la «linea testuale» monodimensionale alla «superficie testuale» bidimensionale, implicando così un passaggio dalla «teoria generale del testo» alla «teoria generale dell'immagine»².

Spatola riprende la teorizzazione di Bense in *Verso la poesia totale*. Commentando *Velocidade* del poeta portoghese Antonio Ramos Rosa, spiega che il «poema sviluppa l'idea di velocità mediante l'elencazione di parole-cose o di parole-concetti entro la struttura lineare del verso tradizionale»³. Riferendosi a *Costellazione* del poeta boliviano Eugen Gomringer, contrappone la «distribuzione lineare degli elementi» all'«ordinamento pluridimensionale dei segni» tipica dei testi concreti brasiliani⁴. Riporta, inoltre, la definizione dell'artista Lamberto Pignotti secondo cui «la poesia visiva non si fonda su una lettura lineare e temporale di elementi verbali e iconici semanticamente separati, ma su una lettura simultanea, totale, relazionale»⁵.

¹ Per una ricostruzione della sua attività artistica cfr. Adriano SPATOLA, A. *Spatola*, Campanotto, Udine 1985, pp. 21-46; *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, Giovanni Fontana (ed.), Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena 2008; G. FONTANA, *Selezione bibliografica* in A. SPATOLA, *Opera*, G. Fontana (ed.), [diaforia, Viareggio 2020, pp. 491-502.

² Max BENSE, *Estetica*, Giovanni Anceschi (trad.), Bompiani, Milano 1974, pp. 424-426.

³ A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno 1969, p. 70.

⁴ SPATOLA 1969, pp. 78-79.

⁵ SPATOLA 1969, p. 108.

L'analisi del discorso meta- intende indagare i dispositivi con cui i confini del testo poetico sono messi in discussione dalla poesia lineare spatoliana non per ridurre la sua esperienza artistica alla forma più tradizionale, ma per mantenere una coerenza metodologica. Lo studio della poesia composta con altri media implica un approccio interdisciplinare che coinvolga settori come la storia dell'arte, la musicologia, il design. Al contempo, lo studio dei testi lineari di Spatola all'interno di un percorso non monografico mira a svincolare la sua figura dai confini circoscritti della Neoavanguardia emiliana.

1. Mappatura lessicale

Soltanto di recente è stata pubblicata una raccolta integrale delle poesie lineari (e non solo) spatoliane, cioè *Opera* ([dia·foria, 2020); prima esistevano soltanto un'edizione non autorizzata e fuori commercio⁶ e l'edizione americana *The Position of Things* con testo a fronte⁷. Nella mappatura lessicale, i numeri di pagina segnati tra parentesi si riferiscono all'edizione [dia·foria:

- **Lingua:** alfabeto (446), *discorso* (350-351, 319-320, 342-344), lingua (170-171, 297-299, 378-386 x 2, 425-426 x 6, 454), linguaggio (130-134, 200-202, 319-320, 321 ii, 323-324, 353-354, 378-386, 442), messaggio (369-370), *parola* (130-134, 170-171, 263-265 x 2, 267-269 x 2, 297-299 x 5, 321 ii, 323-324, 345-347, 349 i, 359-360, 373-374 x 2, 404, 411-412 x 4, 431-432, 263-265 x 6, 275-277, 304-305, 350-351, 437-438, 442, 453), termini (446);
 - **lingua orale:** afasia (130-134), balbuzie (353-354), colloquiale (373-374), colloquio (323-324), conversazione (310 ii), dialogo (130-134), *dire* (130-134, 177-180 x 2, 275-277, 369-370 x 3, 427-428 x 4, 130-134 x 2, 418-420, 378-386 x 2, 440-441, 321 ii, 323-324, 130-134 x 3, 172-176, 310 ii), eloquenti (378-386), locutorie (323-324), loquace (288-289), magniloquenza (275-277), oratoria (378-386), *parlare* (369-370 x 2, 263-265, 387-389, 378-386 x 16), *pronunciare* (288-289, 323-324), speaker (356-357), sproloquio (361-363-), straparlare (404), vocali (355-356);
 - **lettura:** consultare (177-180, 200-202), *illeggibile* (431-432, 181-183), leggere (321 i), *rileggere* (321 i, 177-180);
 - **lingua scritta:** abbecedario (404), *analfabeta* (373-374, 375-376), annotazioni (355-356), *annotare* (184-193 x 2), biografia (415-416), calendario (271-273), calligrafia (437-438), *cancellare* (353-354, 263-26), caratteri (275-277), carta (116 x 2, 336-339, 351, 351-352, 364-368, 378-386, 411-412, 415-416, 421-422, 443-445), carte (177-180), cartolina (437-438), cartoncino (437-438), cartone (436), cellulosa (319-320), contratto

⁶ A. SPATOLA, *Le poesie*, Nicola Storch (ed.), Edizioni delle poesie di Adriano Spatola, 2012.

⁷ A. SPATOLA, *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992*, Paul Vangelisti (trad.), Green Integer, København-Los Angeles, 2008.

- (304-305), copista (275-277), correggere (263-265), corrispondenza (413-414), dizionario (353, 404, 442), documenti (177-180), edizione (442), firma (437-438), fogli (351), foglio (184-193 x 5, 336-339, 359-360), fonografica (355-356), giornali (177-180), gomme (353-354), graffito (423-424), inchiostro (336-339, 437-438), iscrizione (172-176), iscrizioni (177-180), lapidi (181-183), *lettera* (361-363, 442), *libro* (177-180, 263-265, 350-351, 359-360, 413-414, 431-432 x 2454), *macchina da scrivere* (130-134, 181-183, 353-354, 413-414), manoscritto (116), manuale (373-374), *matita* (263-265, 353-354), menu (355-356 x 2), monogramma (405-408), pagina (263-265), penna (263-265), *quaderno* (263-265, 336-339), *riga* (184-193 x 3, 275-277), scrittura (404, 405-408, 442), *scrivere* (275-277, 116, 431-432, 275-277, 357-358, 361-363, 409-410, 181-183, 404, 345-347 x 8, 172-176), *stampare* (319-320), stampe (351), *tastiera* (200-202, 345-347), telegrafia (288-289), *testo* (200-202, 249 ii, 263-265 x 7, 323-324, 351-352, 359-360), tipografici (350-351), *trascrivere* (309 i, 302 iii), vedi sopra (309 ii);
- **linguistica:** accento (436), *aggettivo* (263-265, 275-277), definito (353), definizione (437-438), erre (375-376), esclamazione (275-277), fonazione (349 ii), frase (378-386), indeclinabile (275-277), interrogazione (275-277), lessico (284), nominale (364-368), paratattica (323-324), parentesi (275-277, 323-324), parentetica (323-324), punto fermo (275-277), *sensato* (404, 434-435), senso (447), significanti (345-347), significare (172-176), significati (304-305, 345-347, 437-438), *sillaba* (281, 349 i, 437-438), *sillabare* (271-273), sillabico (446, 409-410), sinonimi (294), sintagmi (375-376), sintassi (443-445), sostantivo (263-265), verbi (387-389), verbo (263-265), virgole (275-277), vocali (342-344, 446);
 - **onomastica:** nome (130-134, 172-176, 409-410), sigla (364-368), siglato (364-368);
 - **lingue:** gotici (275-277), idioma (364-368), linguaggi (404 x 2, 448-452), nomenclatura (364-368).
 - **Letteratura:** Achille (170-171), aforismi (448-452), «Diari» (172-176), exordium (267-269), fiabesco (443-445), inno (418-420), lectio (283), leggenda (359-360), melodramma (378-386), monologo (304-305, 342-344), narratio (267-269), omerica (446), opera (263-265), orazione (323-324), parentetica (323-324), partitio (267-269), peroratio (267-269), perorazioni (323-324), polifonica (350-351), probatio (267-269), racconto (267-269 x 2), repetitio (267-269), riassunto (288-289), romanzo (130-134), sermoni (275-277), *storia* (116 x 3, 200-202, 361-363, 369-370, 378-386, 404), titolo (319-320), vangelo (447);
 - **poesia:** elegia (350-351), parafrasi (283), poema (130-134, 275-277, 357-358 x 2, 373-374), poesia (322 ii, 345-347 x 16, 350-351, 359-360, 361-363, 375-376, 404, 442), Poesia (130-134), poeta (172-176, 342-344, 378-386, 425-426), poeti (350-351, 421-422), poetico (323-324);
 - **metrica e retorica:** *allegoria* (334-335, 361-363), allegorico (436), canzone (263-265, 288-289, 418-420 x 3), citare (361-363), endecasillabo (130-134), enjambement (355-356), giambica (283), metafore (319 ii), retorica (361-363),

rima (369-370, 378-386, 418-420), *rimare* (418-420, 431-432), simboli (427-428, 437-438), similitudine (320 i, 336-339 x 9), spondei (181-183), stile (448-452), *verso* (181-183, 184-193, 284, 355-356, 378-386, 418-420).

- **Semiotica:** *decifrare* (437-438, 172-176), *decrittare* (404), enigmatico (446), enigmi (437-438), segnali (321 i, 340-341, 440-441), *segnare* (130-134, 200-202 x 2, 263-265, 437-438, 361-363), *segno* (130-134, 263-265, 351-352, 353 x 2, 354-355, 378-386, 387-389, 443-445, 446, 448-452).

Studiando la poesia di Spatola si incontra con particolare assiduità il fenomeno metatestuale, che non si esaurisce nell'ambito lessicale. Come illustrato nel primo capitolo, il dispositivo grammaticale più evidentemente metatestuale è la deissi testuale, ossia un uso particolare del meccanismo deittico in cui:

- I) il contesto linguistico, cioè il discorso, svolge il ruolo del contesto situazionale;
- II) invece di fornire informazioni sulla collocazione spazio-temporale del referente nel contesto situazionale, il parlante istruisce l'ascoltatore a cercare l'antecedente anaforico nel discorso, in rapporto al punto del discorso in cui è arrivato⁸.

Secondo Maria-Elisabeth Conte, la deissi testuale non è semplicemente il quarto tipo di deissi, oltre a quella personale, spaziale e temporale, bensì

include la deissi temporale (o cronodeissi) e la deissi spaziale (o topodeissi). Infatti, la logodeissi viene compiuta impiegando termini topodeittici o termini cronodeittici con i quali si fa riferimento a segmenti o momenti del testo, testo che è concepito come un cronotopo, come una configurazione spazio-temporale⁹.

Tra le voci metapoetiche e metalinguistiche della poesia spatoliana presenti nella mappatura, si possono isolare i sostantivi, aggettivi e verbi che svolgono la funzione metatestuale:

allegoria (361-363), decrittando (404), dico (418-420), parola (130-134, 263-265, 267-269 x 2, 404), poema (275-277), poesia (345-347 x 16, 361-363, 404), retorica (361-363), rima (369-370), scrivendo (404), sproloquio (361-363), testo (263-265 x 7), verso (355-356).

I testi che contengono queste occorrenze formano il corpus spatoliano che sarà sottoposto ad analisi stilistica. Dal momento che la deissi testuale non è l'unico fenomeno che svolge una funzione metatestuale, il corpus sarà organizzato a seconda di quanti e quali dispositivi vengono

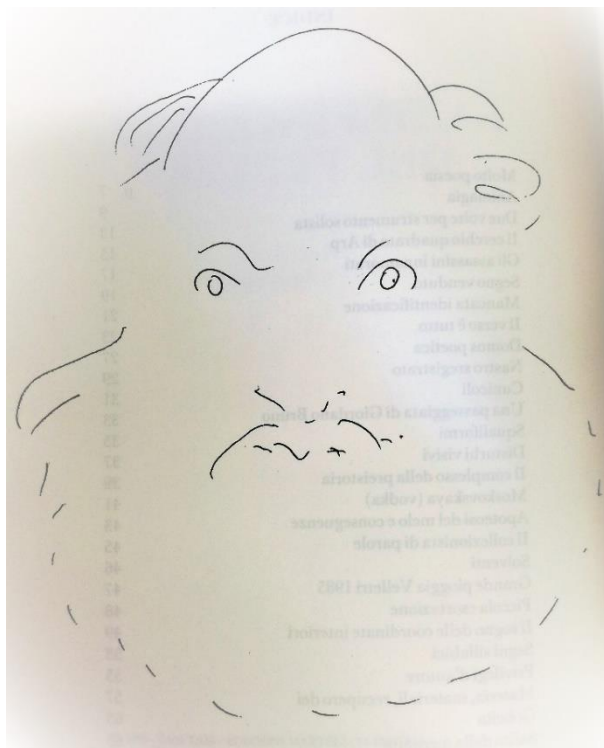
⁸ VANELLI 1995, p. 347.

⁹ CONTE 1999, p. 13.

contemporaneamente messi in atto per generare metatestualità, partendo dalle combinazioni più semplici fino alle più complesse. Oltre alla deissi testuale, saranno studiati gli effetti metatestuali del lessico metapoetico e metalinguistico, di alcune forme verbali e della citazione del titolo¹⁰.

2. Lessico metapoetico e *stare* + *gerundio*

Il primo testo preso in esame proviene dalla raccolta postuma *La definizione del prezzo* (Tam Tam, 1992). L'idea della raccolta nacque nel 1988, quando Spatola fece leggere alcuni testi all'artista Giuliano Della Casa chiedendogli di curarne l'edizione e di disegnare un ritratto per ciascuno¹¹. Il legame tra la poesia di Spatola e il disegno ha un peso rilevante in quel periodo ed è testimoniata anche dalla suite *Animagia*, che nel 1985 era stata pubblicata nel volume omonimo come commento testuale ai disegni di Tommaso Cascella¹². Ne *La definizione del prezzo*, la traccia di questa pubblicazione resta nell'indicazione di Cascella¹³ come dedicatario della suite. Apre la raccolta il componimento *Molto poesia*, accompagnato da un ritratto minimale del volto di Spatola, con occhi sgranati e sopracciglia aggrottate:



Straparlare è difficile ma comodo e difficile
l'arte è cubista costruttivista o dada
futurista surrealista immaginosa o folle
ci sono suprematismi e rivoluzioni datate
ma la grafica della mente non è cambiata
mutata snaturata forse numerata per ioni
è un dizionario un abbecedario un fragore
qualcosa di vecchio quanto il mondo sensato
la sua storia di linguaggi di linguaggi sensati
questi sono accomodamenti grosse semplificazioni
sono tradizioni costumi manie superstizioni
la vecchia parola della poesia cominciò domani
con sentimenti pensieri desideri inclinazioni
la stiamo scrivendo descrivendo decrittando
la scrittura ha bisogno di una mano contando
di una voce messa in mezzo all'albero delle voci

¹⁰ Per una prima stesura della mappatura e un'analisi della metatestualità spatoliana cfr. S. FANTINI, *Il discorso metatestuale nella poesia "lineare" di Adriano Spatola* in «il verri», n. 70 *Spatola re-loaded*, giugno 2019, pp. 44-66.

¹¹ Giuliano DELLA CASA, risvolto di copertina in A. SPATOLA, *La definizione del prezzo*, disegni di G. Della Casa, Tam Tam, s.i. 1992.

¹² Tommaso CASCELLA, *Animagia*, poesie di A. Spatola, Corraini, Mantova 1985.

¹³ Con Cascella Spatola aveva anche pubblicato la rivista «Cervo volante» dal 1981 al 1984.

immagine di un maestro o immagine di un maestro
la sua lontananza la sua vicinanza o cordialità¹⁴

Molto poesia offre un esempio di metatestualità generata dalla combinazione del lessico metapoe-tico con la locuzione *stare* + gerundio: «la stiamo scrivendo descrivendo decrittando» (14), dove l'antecedente del pronome personale *la* è «la vecchia parola della poesia» (12). Questo costrutto ver-bale è detto perifrasi progressiva¹⁵ e la sua prima proprietà semantica consiste nell'«esistenza di un momento (tendenzialmente riducibile a un istante, detto “istante di focalizzazione”), in cui si osserva il processo verbale nel corso del suo svolgimento»¹⁶. L'atto della scrittura è, dunque, colto nel bel mezzo della sua progressione. Non è chiaro, però, chi siano i suoi esecutori, dal momento che nel testo mancano indizi che permettano di identificare la prima persona plurale: potrebbe trattarsi di un *plurale maiestatis*, di un uso generico del plurale per designare la categoria dei poeti (cfr. «la scrittura ha bisogno [...] / di una voce messa in mezzo all'albero delle voci», 15-16) o l'umanità in generale, oppure riferirsi all'io poetico di Spatola e al personaggio corrispondente al dedicatario del componi-mento. Enrico Testa definisce casi di questo tipo come «segni pronominali di tipo anaforico costituiti di antecedenti con caduta di ogni presupposizione logico-discorsiva»¹⁷. Il dedicatario di *Molto poesia* è Luciano Anceschi¹⁸. Assistendo alle sue lezioni di estetica all'Università di Bologna, Spatola decise di lasciare la facoltà di Giurisprudenza per Lettere e Filosofia: da quel momento Anceschi divenne per lui un punto di riferimento¹⁹. Fu relatore della sua tesi di laurea su Barocco, Surrealismo e poesia sperimentale²⁰ e tracce indelebili della sua scuola si trovano in alcuni degli interventi raccolti in *Impaginazioni (scritti critici)* (Tam Tam, 1984)²¹. Promotore di un'idea antidogmatica della cultura, attenta alla realtà storica e aperta all'interdisciplinarietà, Anceschi definiva l'estetica fenomenologica uno «spirito di sistematicità aperta»²²:

in ogni caso la fenomenologia è – anche se non è solo questo – un operare infinito per il riconoscimento della organicità della vita dell'arte nel rilievo continuo e tentato con attenzione fedele alle minime sfumature dei processi di integrazione in cui l'arte e la riflessione sull'arte vivono²³.

¹⁴ SPATOLA 1992, pp. 6-7.

¹⁵ Pier Marco BERTINETTO, *Il verbo* in *Grande grammatica italiana di consultazione*, II *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*, Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi (ed.), il Mulino, Bologna 1991, p. 131.

¹⁶ BERTINETTO 1991, p. 134.

¹⁷ E. TESTA, *Libri di poesia e forme della testualità* in «Nuova Corrente», anno XLIX, n. 130, 2002, pp. 295-296.

¹⁸ Ad Anceschi Spatola aveva dedicato la raccolta *L'ebreo negro* (All'insegna del pesce d'oro, 1966).

¹⁹ G. FONTANA, *Guarda come il testo si serve del corpo* in SPATOLA 2020, p. 8.

²⁰ A. SPATOLA, *Barocco, Surrealismo e Poesia sperimentale* in «Avanguardia», 29, 2005, pp. 10-12.

²¹ A. SPATOLA, *Impaginazioni (scritti critici)*, «Tam Tam», Geiger, Torino 1984, pp. 9, 80-81, 90.

²² Luciano ANCESCHI, *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960, p. 5.

²³ ANCESCHI 1960, p. 172.

Il ricordo di Anceschi emerge negli ultimi due versi di *Molto poesia*: «la sua lontananza la sua vicinanza o cordialità» (18). Nella sequenza in asindeto si succedono il sostantivo *lontananza* il suo contrario, *vicinanza*. I «contrasti di parole come mezzo per rendere la “simultaneità”» sono annoverati da Ignazio Ambrogio tra le «suggerzioni» che il futurismo letterario russo, in generale, e Vladimir Majakovskij, in particolare, traggono dalle arti visive²⁴. Nella poesia spatoliana la simultaneità dei contrasti diventa spesso una simultaneità dei contrari, come appunto «la sua lontananza la sua vicinanza» (18), che, presentando come contemporaneamente possibili due eventi mutualmente esclusivi, genera un'impossibilità logica. All'opposto, «immagine di un maestro o immagine di un maestro» (17) presenta come alternativi due eventi identici, generando un paradosso²⁵ e, per questo, può rientrare in quelle che Testa definisce «procedure violentemente disgiuntive che pongono alternative di difficile o nulla riconoscibilità»²⁶. L'antitesi generata da una congiunzione disgiuntiva è stata studiata nella poesia spatoliana da Pier Luigi Ferro:

uno dei modi stilistici più tipicamente spatoliani è dato [...] dall'uso della disgiuntiva “o”, usata per esprimere alternativa e possibilità, ovvero con valore esplicativo e indicante l'equivalenza fra termini, in altri casi quale fondamento sintattico di antitesi effettive: “uscita o non uscita prende il tendine” [...]; “libri aperti o chiusi altre evidenze”, “sospeso tra i bicchieri pieni o vuoti e parole” [...]; “singolari o plurali buchi subitanei” [...]; o, con *reduplicatio* poliptotica, “avendo altro per la testa o la testa / nel 50% sensata o imprevedibile” [...]»²⁷.

La simultaneità di elementi contraddittori praticata da Spatola va messa a sistema con la poetica del suo sodale Corrado Costa. Come sintetizza Luigi Ballerini, infatti,

la poesia di Costa segue una logica precisa: l'impossibile è il contrario del possibile. Il possibile (virtuale) è il contrario dell'attuale. L'impossibile può coincidere con l'attuale. Il che, in buona sostanza, autorizza il reale, che trascende i limiti del simbolizzabile, a manifestarsi nella realtà esperita e simbolicamente condizionale. Nell'impossibile infatti, scrive Costa, non c'è contraddizione²⁸.

Il fulcro di questa poetica è rappresentato da *I due passanti*, testo pubblicato nella raccolta

²⁴ Ignazio AMBROGIO, *Majakovskij: poesia e rivoluzione* in Vladimir MAJAKOVSKIJ, *Poesia e rivoluzione*, I. Ambrogio (ed.), Editori Riuniti, Roma 1973, p. 16.

²⁵ «La parola italiana “o” è ambigua in quanto ha due significati connessi ma distinguibili. [...] L’“o” *inclusivo* ha il senso di “uno dei due, eventualmente entrambi”. [...] La parola “o” viene anche usata in senso *forte* o *esclusivo*, in cui il significato non è “almeno uno” ma “almeno uno e al massimo uno”» (Irving M. COPI, Carl COHEN, *Introduzione alla logica*, Gabriele Lolli, trad., ed., il Mulino, Bologna 2002, pp. 341-345).

²⁶ TESTA 2002, p. 297.

²⁷ Pier Luigi FERRO, *Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza* in *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, P. L. Ferro (ed.), Costa & Nolan, Genova 1992, p. 70, nota 20.

²⁸ Luigi BALLERINI, *Cinque appunti per Costa* in «il verri», n° 52, giugno 2013, p. 88.

Pseudobaudelaire (All'insegna del pesce d'oro, 1964), dedicata proprio ad Anceschi:

I due passanti: quello distinto con il vestito grigio
e quello distinto con il vestito grigio, quello con un certo
portamento elegante e l'altro con un certo portamento
elegante, uno che rideva con uno che rideva
uno però più taciturno e l'altro
però più taciturno, quello con le sue idee
sulla situazione e quello con le sue idee sulla situazione: i due passanti: uno improvvisamente
con gli attrezzi e l'altro improvvisamente nudo
uno che tortura e l'altro senza speranza
una imprecisabile bestia una imprecisabile preda:
i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale, uno affettuoso signorile l'altro
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e
quello che si raccomanda²⁹

Recensendo *Pseudobaudelaire* su «il verri» (1964), Spatola trovò subito il suo filo conduttore «nella figura ricorrente dell'ambivalente personaggio che ora è vittima e ora è carnefice, e che svolge i due ruoli con la stessa ironica e allucinata imparzialità»³⁰. Ne *I due passanti*, infatti, medesime caratteristiche sono attribuite a due persone grammaticalmente diverse. Tuttavia questa condizione non è sufficiente a determinarne l'impossibilità logica, che è ottenuta soltanto con i comparativi di maggioranza «uno però più taciturno e l'altro / però più taciturno» (5-6). Le costruzioni *quello... e quello...* (1-2, 6-7, 11-12, 13-14), *quello... e l'altro...* (2-3), *uno... uno...* (4), *uno... e l'altro...* (5), *uno... l'altro...* (12) dovrebbero introdurre degli elementi utili a distinguere un passante dall'altro, ma il loro contenuto informativo è identico: il loro scopo logico viene disatteso e ostentatamente frustrato. Questa cornice funziona per i primi sei versi e metà del settimo, e ricomincia a funzionare negli ultimi quattro. Solo leggendo i versi 7-10 si comprende che il *nonsense* era propedeutico a questo momento, dove i due passanti, prima identici e in procinto di ridiventarlo, sono carnefice e vittima. Secondo Gian Luca Picconi, infatti,

tutto ciò che [...] sembra salvaguardare la forma della *clôture*, risulta contraddetto da altrettanti elementi che la negano o la contestano dall'interno, dall'interno della forma stessa. Le ripetizioni lessicali, la serialità dei sintagmi, la *Ringkomposition*, la sensazione di crescendo di tensione narrativa al centro del testo non

²⁹ Corrado COSTA, *Opere Poetiche*, Chiara Portesine (ed.), vol. 2, *Poesie edite e inedite (1947-1991)*, Argolibri, Ancona 2021, p. 28.

³⁰ SPATOLA 1984, p. 32.

cancellano la natura paradossale della sua discorsività, basata su una premeditata attenuazione della coerenza testuale³¹.

Alla paradossalità che attenua la coerenza testuale Costa ricorre anche in sede non poetica, come nell'autobiografia scritta per l'*Autodizionario degli scrittori italiani* (1989), dove esordisce con la celebre frase «Corrado Costa sono due fratelli» e prosegue spiegando l'origine dello sdoppiamento:

Primo banco. Il maestro cattura una edizione in quadernetto a righe dell'inedito Rima in X e in Y. A voce alta a beneficio di tutta la classe sviluppa il tema della perdita di tempo (leggi: poesia) e della scarsa applicazione (leggi: letteratura). A sua difesa, Corrado Costa replica: «Sono di mio fratello». Nasce così, nella umiliazione e nella frottola, il fratello poeta a carico del fratello laureato in giurisprudenza³².

Nei primi e ultimi versi de *I due passanti* la congiunzione copulativa collega aggettivi identici attribuiti a due persone diverse, mentre nel verso di Spatola «immagine di un maestro o immagine di un maestro» (17) la congiunzione disgiuntiva collega due sintagmi identici. Entrambi attuano queste pratiche logico-retoriche nel contesto della fenomenologia anceschiana:

si trattava evidentemente di unificare e comprendere senza costringere, irrigidire, o annullare la complessità, la varietà, l'individualità delle soluzioni, delle forme, delle direzioni con cui il fenomeno si presentava [...]. Si cercava, dunque, un punto da cui muovere [...]. Tale punto fu trovato nel rilievo della continua correlazione soggetto-oggetto nella loro reciproca azione, proponendo un movimento infinito della riflessione umana nell'apertura e come instabilità continua del problema³³.

In *Molto poesia* l'impostazione fenomenologica si può notare anche nelle sequenze di altri sostantivi: «è un dizionario un abbecedario un fragore» (7), «sono accomodamenti grosse semplificazioni / sono tradizioni costumi manie superstizioni» (10-11); nelle sequenze di aggettivi: «è difficile ma comodo e difficile» (1), «l'arte è cubista costruttivista o dada / futurista surrealista immaginosa o folle» (2-3); di participi passati: «è cambiata / mutata snaturata forse numerata» (5-6); di gerundi «la stiamo scrivendo descrivendo decrittando» (14). Sembra, insomma, che selezionare un solo sostantivo, aggettivo, participio, gerundio equivalga a commettere un torto alla realtà fenomenica. Per questo motivo il frutto del processo selettivo non consiste in un elemento soltanto ma, grazie allo stile nominale, «si pongono in sequenze sincopate allucinanti *realia*, la cui connessione spetta al lavoro

³¹ Gian Luca PICCONI, *Tigrità contro tigre: sondaggi su Corrado Costa e gli animali* in «il verri», n° 52, giugno 2013, p. 70.

³² C. COSTA, *The complete films. Poesie Prosa Performance*, Eugenio Gazzola (ed.), Le Lettere, Firenze 2007, pp. 251-252.

³³ ANCESCHI 1960, p. 166.

interpretativo del lettore»³⁴. Questa, in realtà, è una prassi della poesia spatoliana e della poesia sperimentale che si protrae fino alla contemporanea poesia “di ricerca”: secondo Paolo Zublena, infatti, una sua caratteristica consiste nel «principio di esitazione che indebolisce i confini sintattici, costellando di indecidibili il processo di lettura (un nome può essere l’oggetto di un verbo che viene prima, ma anche il soggetto di un verbo che segue)»³⁵.

3. Lessico metapoetico e ricategorizzazione del titolo

Nella raccolta *Majakovskiiiiiiij* (Geiger, 1971) Spatola applica quella serie di «pieghe e ripiegamenti in successioni dinamiche secondo un processo tipico del Barocco» di stampo fenomenologico³⁶. Qui diventa particolarmente funzionale la nozione anceschiana di sistema aperto:

la verità del Barocco si dimostra solo come il *risultato complessivo del sistema del Barocco, di un sistema non determinato da particolari condizioni di preferenze estetiche e morali, e quindi disposto a una visione riduttiva e parziale, ma anzi tale che in esso complessivamente s’inverino tutte le particolari attuazioni eidetiche e formali artistiche e culturali del Barocco stesso*: un sistema aperto, in cui la definizione del Barocco non si esaurisca in una direzione univoca e unitaria, ma si presenti come un «regno» culturale, [...] ricco di interne tensioni, di movimento e di vitalità inesauribile³⁷.

Spatola aveva già fatto riferimento a questo concetto nella sua tesi di laurea, dove sosteneva che «il concetto di sistema aperto ci permette la considerazione delle varie componenti dei fenomeni presi in esame, sulla base della loro consequenzialità o contraddittorietà»³⁸. Mantenne attiva questa categoria anche nei decenni successivi, come dimostra nel saggio del 1970 dedicato all’artista Valerio Miroglio: «il Barocco preferiva una forma “aperta”, una composizione asimmetrica che mettesse in luce un angolo di un dipinto piuttosto che il suo centro, o che magari si volgesse al di là della cornice del quadro»³⁹. I tratti fenomenologici diventano ricorrenti nella poesia spatoliana a partire dagli anni Settanta, quando, secondo Fontana, saltano le «coordinate per letture di taglio logico» e di conseguenza il testo indica «un’infinita gamma di percorsi diversi, intorno ai quali dispiegare la propria libera azione»⁴⁰ (come esemplificato da *Molto poesia*, questi tratti rimarranno costanti). A quest’altezza

³⁴ Enrico TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 150.

³⁵ Paolo ZUBLENA, *Come dissemina il senso la poesia “di ricerca”*, 20 febbraio 2009, in «Lingua italiana | Treccani, il portale del sapere» (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html).

³⁶ FONTANA 2020a, p. 48.

³⁷ ANCESCHI 1953, p. 80.

³⁸ SPATOLA 2005, p. 11.

³⁹ A. SPATOLA, *Miroglio. Qualcosa di metafisico*, Geiger, Torino 1970, p. 8.

⁴⁰ FONTANA 2020a, p. 48.

cronologica Spatola celebra in modo esplicito Majakovskij, uno dei suoi più importanti riferimenti. Dei quattro testi che compongono il libro, quello conclusivo è *Il poema Stalin*, testo intitolato al dittatore che, per mezzo della censura, teneva gli scrittori «alla fame, permettendo loro a malapena di sopravvivere, e sotto costante minaccia di arresto»⁴¹, tanto che Majakovskij, «avanguardista e comunista, per l'impossibilità di conciliare le due tendenze, fu praticamente indotto al suicidio»⁴². Dopo la sua morte, Stalin mostrò un atteggiamento opposto rispetto al trattamento riservatogli da vivo⁴³, ma soltanto perché all'Unione Sovietica servivano poeti, perciò fece in modo che la memoria di Majakovskij fosse innocua⁴⁴. Se calata nel contesto sovietico, la scelta di intitolare a Stalin il poema conclusivo della raccolta *Majakovskiiiiij* si potrebbe, dunque, caricare di letture storiche, eppure Eugenio Gazzola ammonisce che «l'“impegno” scompare dal percorso artistico di Spatola negli anni Settanta»⁴⁵, spingendo alla rinuncia di un supposto valore politico.

1.

impermutabile indeclinabile in valuta pregiata in parole
rabbia non potere d'acquisto non valvola di tradimento
nevischio pioggia dura sul selciato sconnesso la piazza
sopra finimenti di cuoio gli odori bagnati la truppa
accendiamo sigarette ai fantasmi

2.

da qualche parte ancora il fiume il paese resta scritto
in caratteri gotici tra digitate di fiele schizzi di bile
ragni ornatamente inchiodati zampe sottili uncinato
non star lì a fare i conti erano ormai dappertutto
anche la storia talvolta dice la verità

3.

leccare non serve è azzannare che salva
non è riposo nella stanza ovattata sulla sedia a rotelle
la biascicata paura il ventaglio dell'opportuna sfiducia
l'incastro venoso e arterioso il risparmio del sangue
un calcolo posticipato che costa al destino dell'uomo
la metamorfosi del comunismo che non è il comunismo

⁴¹ Oleg V. CHLEVNIUK, *Stalin. Biografia di un dittatore*, Alessandro Catania (trad.), Mondadori, Milano 2018, p. 124.

⁴² Peter CARRAVETTA, *La funzione Proteo. Ragioni della poesia e poetiche della fine*, Aracne, Roma 2014, p. 53.

⁴³ Serena VITALE, *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Adelphi, Milano 2015, p. 131.

⁴⁴ VITALE 2015, pp. 131-132.

⁴⁵ Eugenio GAZZOLA, *Al miglior mugnaio. Adriano Spatola e i poeti dei Mulino di Bazzano*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, p. 55.

4.

nessuna voglia adesso di un elenco di sconfitte
chi deve guidare ha sempre davanti una strada in salita
ancora una volta le chiavi di casa le ha in tasca il nemico
la spia il delatore nostro cugino l'intellettuale invecchiato
dentro l'intrigo la musica astuta magniloquenza
dell'incorreggibile istinto della privata indulgenza

5.

funebre è il refrigerio di calcolarsi in pericolo
non la prèfica soltanto ha il diritto di cantare le lodi del morto
occorre soprattutto forzare la misura la diligenza apologetica
dai sillogismi non è necessario ricavare scusanti al silenzio
alla bilanciata ingratitudine alla non scremabile oscurità
tacere non è meglio di mentire

6.

nemmeno il copista si astiene dalla cerimonia del coro
cisterna di sermoni avariati di amnesiche ammonizioni
la mansuetudine impiattriccia le righe diluisce le idee
ma all'esatta violenza appartiene un'esatta stenografia
non gli incanti dei trucchi e dei giochi della purezza
delle inquietudini estetiche della pazienza

7.

un poema Stalin dovrebbe essere scritto senza aggettivi
senza virgole né decimali senza opportune parentesi
l'esclamazione un veleno l'interrogazione una stanca orditura
ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo
1879-1953⁴⁶

Il testo è formato da versi privi di punteggiatura suddivisi in strofe numerate. Anche la numerazione delle strofe, già praticata nella raccolta *L'ebreo negro* (All'insegna del pesce d'oro, 1966), è una pratica frequente nella poesia majakovskijana⁴⁷. Qui la funzione metatestuale è svolta dalla ricorrenza

⁴⁶ SPATOLA 2020, pp. 275-277.

⁴⁷ *Cristoforo Colombo* conta sei sezioni numerate (V. MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1922-1925*, I. Ambrogio, ed., trad., Bruno Carnevali, Giovanni Crino, Marino De Micheli, Giovanni Ketoff, Mario Socrate, Pietro Zveternich, trad., illustrazioni di Lorenzo Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 448-456); *Il proletario volante* in tre sezioni numerate (MAJAKOVSKIJ 1958b, pp. 676-730); *La nuvola in pantaloni* cinque sezioni di cui soltanto la prima non numerata (V. MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1912-1921*, I. Ambrogio, ed., trad., B. Carnevali, G. Crino, M. De Micheli, G. Ketoff, M. Socrate, P. Zveternich trad., illustrazioni di L. Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 225-248); *Il flauto di vertebre* presenta la prima

del titolo nell'ultima strofa. La differenza di determinazione dell'articolo tra il titolo e la sua citazione all'interno del testo («un poema Stalin», 36) estende l'area di referenza dei precetti contenuti nella strofa 7 a un'ipotetica tipologia di poemi-Stalin. L'operazione è assimilabile al processo linguistico della ricategorizzazione di un nome proprio:

i nomi propri non denotano, o non soltanto, una città, un personaggio, una regione specifica, quanto piuttosto un tipo di città, o di personaggio, considerati come paradigmatici nell'ambito di un contesto storico – sociale – culturale noto alla comunità parlante⁴⁸.

Si ottiene, dunque, uno slittamento di significato e un conseguente ampliamento del suo raggio di referenza. La sostituzione dell'articolo serve anche ad accentuare il tono categorico dell'intera strofa 7 che, per quanto sabotato dal condizionale di cortesia «dovrebbe essere scritto» (26), conosce una climax ascendente che culmina in «ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo» (39). Dopo alcuni preannunci sotto forma di massime – o presunte tali – gettate *in medias res* tra i versi, («anche la storia a volte dice la verità», 10; «chi deve guidare ha sempre davanti una strada in salita», 19; «occorre soprattutto forzare la misura la diligenza», 26) la perentorietà può finalmente deflagrare. Il poema dimostra di rispettare i precetti forniti nella strofa 7 ad eccezione dell'uso degli aggettivi, che ammontano a venticinque. Rispettare l'ordine che vieta le virgole (37) permette la simultaneità delle alternative, mentre l'assenza di congiunzioni implementa la gamma degli indecidibili: «in valuta pregiata in parole» (1), «rabbia non potere d'acquisto non valvola di tradimento» (2), «nevischio pioggia dura» (4), «il fiume il paese resta scritto» (7), «tra ditate di fiele schizzi di bile» (8), «la biascicata paura il ventaglio dell'opportunità sfiducia» (15), «l'incastro venoso e arterioso il risparmio di sangue» (16), «la spia il delatore nostro cugino l'intellettuale invecchiato» (21), «la musica astuta la magniloquenza» (22), «dell'incorreggibile istinto della privata indulgenza» (23), «la misura la diligenza apologetica» (26), «al silenzio / alla bilanciata ingratitudine alla non scremabile oscurità» (27-28), «cisterna di sermoni avariati di amnesiche ammonizioni» (31), «impiastriccia le righe diluisce le idee» (32), «dei trucchi e dei giochi della purezza / delle inquietudini estetiche della pazienza» (35-35). In queste occorrenze, l'asindeto potrebbe significare tanto congiunzione quanto disgiunzione tra due sintagmi nominali, oppure collegare un sintagma nominale alla sua apposizione. Tra gli indecidibili dati dall'assenza di congiunzioni si possono contare anche due casi di accusativi di relazione. Il sintagma «zampe sottili uncinato» riferito a «ragni ornatamente inchiodati» (9) esprime una parte

sezione, l'unica non numerata, intitolata *Prologo* (MAJAKOVSKIJ 1958a, pp. 249-258); *Guerra e universo* è divisa in prologo, dedica a Lilia e cinque sezioni numerate – il testo include anche dei pentagrammi (MAJAKOVSKIJ 1958a, pp. 259-293).

⁴⁸ Angela MARCANTONIO, *Il nome in Grande grammatica italiana di consultazione* 1988, p. 330.

dell'animale appena nominato. Nei versi «nevischio pioggia dura sul selciato sconnesso la piazza / sopra finimenti di cuoio gli odori bagnati la truppa» (3-4) il sintagma «la piazza» si comporta come un accusativo di relazione sebbene inverta il rapporto parte-tutto: l'accusativo esprime il tutto, la *piazza*, subito dopo l'enunciazione di una delle sue parti, il *selciato*.

Nonostante la tecnica del montaggio inibisca la referenza dei significati, si può tentare una ricostruzione del contesto da cui sono stati attinti alcuni sintagmi. Secondo Gazzola in questo poema la politica è «già rappresentazione e già immaginario, una successione di quadri cinematografici o istantanee della cronaca in ritagli di giornale»⁴⁹. Nel testo si possono, infatti, notare alcuni frammenti riconducibili all'immaginario-Stalin. Innanzitutto, «la metamorfosi del comunismo» (17) è un'espressione abitualmente impiegata per descrivere la transizione dal governo di Lenin a quello di Stalin. Lo storico Isaac Deutscher, nella sua biografia di Stalin, tradotta in italiano nel 1969, chiama «la grande metamorfosi»⁵⁰ la seconda Rivoluzione russa, guidata da Stalin, e impiega l'epiteto tra virgolette in frasi come «abbiamo visto da quali follie e crudeltà fosse accompagnata la “grande metamorfosi”»⁵¹. Oppure, in riferimento al biennio 1925-1926, riassume che «gli avversari comunisti di Stalin lo hanno spesso raffigurato come il capo di una reazione antirivoluzionaria, mentre la maggior parte degli anticomunisti ha visto in lui il fantasma del comunismo»⁵². Un'eco di questo appellativo trova spazio nel verso spatoliano «accendiamo sigarette ai fantasmi» (6). Inoltre, considerando che le manie di persecuzione hanno sempre ossessionato Stalin, nei versi «ancora una volta le chiavi di casa le ha in tasca il nemico / la spia il delatore nostro cugino l'intellettuale invecchiato» (20-21) sono indicati i bersagli della sua politica repressiva⁵³. Le spie e i delatori rappresentavano il pericolo maggiore, tanto che Stalin li menzionava di frequente nei suoi discorsi:

vincere una battaglia in tempo di guerra richiede vari eserciti dell'Armata Rossa. Ma per ribaltare quella vittoria al fronte serve solo un pugno di spie da qualche parte al quartier generale o anche solo presso un comando di divisione, in grado di rubare i piani di battaglia e consegnarli al nemico⁵⁴.

Il governo sovietico contava una fitta schiera di nemici interni⁵⁵, ma Stalin fu «sempre incline a

⁴⁹ GAZZOLA 2008, p. 55.

⁵⁰ Isaac DEUTSCHER, *Stalin. Una biografia politica*, Gilberto Forti (trad.), Longanesi, Milano 1969, p. 428.

⁵¹ DEUTSCHER 1969, p. 492.

⁵² DEUTSCHER 1969, p. 430.

⁵³ «Primi “membri antisovietici” a essere colpiti dalla falce repressiva furono i *kulaki* [...]. La disposizione prevedeva l'arresto e la messa a morte di molti altri gruppi sociali: ex membri di partiti che avevano osteggiato il bolscevismo, vecchi membri della Guardia Bianca, ex funzionari zaristi, “nemici” tornati in libertà dopo aver scontato la pena, nonché prigionieri politici ancora detenuti nei campi. Chiudevano l'elenco i criminali comuni» (CHLEVNIUK 2018, p. 189).

⁵⁴ CHLEVNIUK 2018, pp. 193-194.

⁵⁵ Oltre ai già nominati, anche gli ex membri dell'aristocrazia e del clero e le numerose minoranze etniche, soprattutto tedesca e polacca (CHLEVNIUK 2018, p. 196).

individuare nuove minacce e a sollecitare il massimo impegno nella lotta ai nemici»⁵⁶. Nel poema, la sua paranoia è calata nel contesto bellico: «nessuna voglia adesso di un elenco di sconfitte» (18). Inoltre, per tutto il 1942 Stalin imputò ai generali la responsabilità delle sconfitte sovietiche da parte dell'esercito tedesco, accusandoli di errori e scarsa determinazione⁵⁷. Secondo loro, invece, il fallimento fu dettato dall'incapacità degli alti comandi che continuarono a sollecitare contrattacchi anziché procedere a una ritirata preventivamente allestita lungo il fiume Don⁵⁸. Nei versi di Spatola, un riferimento compatibile con quella disfatta si legge in «da qualche parte ancora il fiume il paese resta scritto / in caratteri gotici» (7-8). I due versi incipitari del poema, «impermutabile indeclinabile in valuta pregiata in parole / rabbia non potere d'acquisto non valvola di tradimento» (1-2), accennano, invece, ad alcune parole chiave dell'economia sovietica in tempo di guerra: Stalin varò una riforma di aumento dei prezzi per ridurre il potere d'acquisto del rublo e, così, arginare l'inflazione⁵⁹. Infine, l'ultimo verso (40) coincide con le date di nascita e morte di Stalin, una lapide che segna la fine della sua vita, del testo a lui intitolato e della raccolta che porta il nome di Majakovskij⁶⁰.

4. Lessico metapoetico e deissi testuale

Per la poesia di Spatola gli anni Settanta segnano una svolta anche metalinguistica, come evidenziato da Milli Graffi:

a partire dal '71, Spatola trova un accorgimento per accorciare la distanza dal testo che si era imposto e che secondo noi era costituita dallo schermo della coscienza linguistica: eleva questo schermo a *subject matter*,

⁵⁶ CHLEVNJUK 2018, p. 199.

⁵⁷ «La lotta contro “allarmisti”, “codardi” e “sabotatori” costituì uno degli elementi principali della politica militare staliniana durante l'estate del 1942. Paura e panico rappresentavano indubbiamente un problema. Considerate le tribolazioni della battaglia e della lunga infilata di sconfitte, il morale delle truppe era inevitabilmente a terra. Ma, come durante il Grande Terrore, la tendenza del *vožd'* a vedere in sciacalli e sabotatori la causa di tutti i fallimenti non aveva alcun riscontro nella realtà. Le condizioni mentali dei soldati sovietici di fronte alla possente organizzazione dell'esercito tedesco era solo uno dei tanti fili che componevano l'intricato groviglio di ragioni alla base del susseguirsi di ritirate dell'Armata Rossa. Gli ordini erano spesso disattesi perché mal concepiti o, semplicemente, irrealizzabili. L'adozione di misure draconiane al fronte non era una garanzia di vittoria. Qualche settimana dopo la promulgazione dell'Ordine n. 227, i tedeschi raggiunsero la periferia di Stalingrado» (CHLEVNJUK 2018, p. 276).

⁵⁸ CHLEVNJUK 2018, p. 275.

⁵⁹ «Il governo aveva finanziato gli enormi costi bellici principalmente stampando denaro. Il risultato prevedibile fu il pauroso dilagare dell'inflazione. L'eccessiva circolazione della valuta richiedeva un intervento di qualche tipo. Per ridurre la quantità di denaro circolante, il governo sovietico ordinò di stampare nuovi rubli svalutando i vecchi. [...] Verso la fine di quell'anno fu stabilito di introdurre la riforma a guerra conclusa riducendo il potere d'acquisto del rublo attraverso un aumento dei prezzi, sostituendo i vecchi rubli con quelli di nuovo conio e abolendo il sistema di razionamento» (CHLEVNJUK 2018, p. 337).

⁶⁰ Tuttavia, se l'anno di morte, 1953, è certo, non altrettanto si può dire di quello di nascita: Stalin nacque nel 1878, un anno prima rispetto alla data riportata nella biografia ufficiale sovietica (CHLEVNJUK 2018, p. 23). Gli storici scoprirono la questione solo negli anni Novanta, perciò all'inizio degli anni Settanta, quando Spatola pubblicò la raccolta, la data di nascita di Stalin non era ancora stata messa in discussione.

ad argomento dominante, e questo appartiene senza dubbio all'ampia area di operazioni metalinguistiche⁶¹.

In quel decennio, l'elezione della coscienza linguistica ad argomento dominante corrisponde al lavoro pratico profuso nelle edizioni Geiger assieme a Giulia Niccolai nella casa-laboratorio di Mulino di Bazzano⁶², come si nota dalla scelta stessa del titolo *La composizione del testo*, che Gazzola identifica come uno di quei

titoli che nacquero evocando queste giornate, i tentativi di stampa, la ricerca di agilità tecnica e la padronanza del lavoro. Vi era una immediata aderenza tra il pensiero che si fa poesia e il gesto produttivo; tra la parola e la sua traduzione visiva: un tale specifico accordo è l'eco della poesia concreta mai disgiunta dalla sua cifra grafica, cioè tecnica⁶³.

Fenomenologia anceschiana, discorso metalinguistico e produttività pratica si fondono in questo testo, considerato il manifesto della poesia lineare di Spatola:

1.

un aggettivo la respirazione la finestra aperta
l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina
oppure guarda come il testo si serve del corpo
guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica
nelle voci notturne nelle aurorali esplosioni
nel gracidare graffiare piallare od accendere
qui sotto il cielo pastoso che impiastra le dita
parole che parlano

2.

si rivolge alla notte le grida di rallentare
dalla finestra o esistenza è il cerchio è lo spazio
è ritmico altalenare arpione che sfiora le labbra
gesti di bronzo camera oscura segno lasciato dall'acqua
incorniciata gelida faccia ipocrita polvere ipnosi
guarda ma guarda come la negazione modifica il testo
con parole possibili con parole impossibili

⁶¹ Milli GRAFFI, *L'oggetto totale nella poesia di Adriano Spatola* in «il verri», n° 4, 1991, *Omaggio a Spatola*, p. 93.

⁶² Sugli anni a Mulino di Bazzano, oltre a GAZZOLA 2008, cfr. Giulia NICCOLAI, *La cucina del Mulino* in *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia (Modena, Reggio Emilia, Parma, Piacenza)*, Carlo Alberto Sitta (ed.), Edizioni del Laboratorio, Modena 2002, pp. 101-111; *La repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, Daniela Rossi (ed.), Campanotto, Udine 2010.

⁶³ GAZZOLA 2008, pp. 29-30.

3.

ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi
è questo il momento che aspetti comincia a tagliare
guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare
è l'immatura anaconda si morde la coda strisciando
odore della palude odore coniato da fiato di fango
un libro un quaderno una penna un desiderio indolore
senza parole

4.

e stancamente ora prende coscienza dei propri propositi
non è difficile fare prove diverse ricerche diverse
improbabili preparativi per un viaggio ormai certo
anche tu lasciati rendere sterile non spalancare la porta
intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello
nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore
ricordati è tardi ricordati è ora di andare di salutare
con poche precise innocue parole

5.

dopo le prime battute la materia diventa insensibile
o sensibile incerta privata rischiosa privilegiata declinazione
in termini di organiche funzioni e disfunzioni
oppure in termini di slabbrate sgraziate monodiche alternative
guarda a questo punto come il testo comincia a perdere i colpi
la colpa è del rifiuto tu parti dallo stesso rifiuto di prima
ma accetterai qualsiasi altro incarico ti venga affidato
che non abbia bisogno di parole

6.

è incoerente è indeterminato la sua malattia non ha scopo
adesso che siamo nel testo gli infissi sembrano cedere
un sostantivo è un accesso di tosse il principio dell'isteria
la volgare dilatazione la trancia sanguinolenta
senza falconi senza promesse senza corni da caccia senza catarsi
il bosco è pieno di fragili docili stupide vittime
il bosco è pieno d'amore e come odia l'amore
questa parola

7.

fra poco nel testo avrà inizio la parte finale
catalogo di manierismi e di stupri canzone e narcosi
sul calendario segnare con la matita la data della consegna
un verbo è il parassita il narciso la rabbia sottocutanea
ma guarda come la macchina mastica e schiuma e riscalda
la musica sale la mano corregge la luce si abbassa
più bassa la testa allarga le braccia non chiudere gli occhi
cancella quella parola⁶⁴

Nella terza e quarta sezione il termine *testo* dà luogo a due versi metapoetici: «ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi» (16), «nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore» (29). Tutte le altre sezioni, invece, ospitano almeno un verso con valore metatestuale:

oppure guarda come il testo si serve del corpo
guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica (3-4);
guarda ma guarda come la negazione modifica il testo
con parole possibili con parole impossibili (14-15);
guarda a questo punto come il testo comincia a perdere i colpi (36);
adesso che siamo nel testo gli infissi sembrano cedere (41);
il bosco è pieno d'amore e come odia l'amore
questa parola (46-47);
fra poco nel testo avrà inizio la parte finale (48).

Concorrono alla deissi testuale le occorrenze di *testo* (3, 14, 16, 29, 36, 41, 48), *opera* (4) e *parola* (8, 15, 23, 31, 39, 47, 55). Inoltre, il poeta si rivolge direttamente al lettore con l'imperativo *guarda* (3-4, 14, 36, 52), invitandolo a osservare gli avvenimenti che accadono all'interno del componimento nel momento stesso in cui ciascuna proposizione oggettiva li esplicita: «come il testo si serve del corpo» (3), «come l'opera è cosmica e biologica e logica» (4), «come la negazione modifica il testo» (14), «come il testo comincia a perdere i colpi» (36). Quando poi, anziché l'imperativo, interviene l'indicativo presente *siamo* (41), il lettore entra ufficialmente nel cronotopo del testo. I deittici temporali *a questo punto* (36), *fra poco* (48), *adesso* (41) integrano l'alternanza del *tu* e del *noi*, e svolgono anch'essi una funzione metatestuale. Come di consueto, il lettore incappa in alcuni indecidibili. Per questo testo Ferro parla di una «ricercata equivocabilità degli enunciati, collocati su un piano

⁶⁴ SPATOLA 2020, pp. 263-265.

puramente fenomenico»⁶⁵ che è frutto di uno «stile additivo»⁶⁶. Un esempio è la fine della sesta sezione, dove il sintagma nominale «questa parola» (47) potrebbe essere il soggetto o il complemento oggetto dell'esclamativa «come odia l'amore» (46). Nel primo caso risulterebbe la frase «come questa parola odia l'amore», che non permetterebbe di stabilire qual è «questa parola» (l'amore? il bosco?). Nel secondo caso la risultante «come l'amore odia questa parola» si riferirebbe alla prima occorrenza del sostantivo *amore* nel verso «il bosco è pieno d'amore» (46). Il concetto di amore verrebbe, allora, a odiare la parola *amore*. Un'ulteriore accezione di «questa parola» come complemento oggetto prevede che *parola* non significhi un'altra parola appena nominata bensì sé stessa in quanto parola. Indicherebbe, cioè, la parola *parola* considerata come materiale di questo specifico cronotopo che è *La composizione del testo*.

Analogamente a *Il poema Stalin*, anche qui viene enunciata un'azione linguistica che risulta poi attuata. Il verso «con parole possibili con parole impossibili» (15) realizza, infatti, il significato dell'oggettiva «la negazione modifica il testo» (14) accostando due complementi di mezzo dove l'aggettivo *impossibile* nega il suo contrario *possibile*. Ciò si verifica proprio in corrispondenza dell'invito al lettore a osservare che la negazione modifica il testo (14). La stessa coppia di aggettivi fornisce a Spatola il materiale linguistico per il testo concreto *possibile / impossibile*, pubblicato nell'antologia *Algoritmo* (Geiger, 1973):

```

possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile
possibileimpossibile
      impossibile

```

67

⁶⁵ FERRO 1992a, p. 61.

⁶⁶ FERRO 1992a, p. 67.

⁶⁷ SPATOLA 2020, p. 224.

Nei versi dispari le parole *possibile* e *impossibile* formano l'agglomerato «possibileimpossibile», mentre i versi pari coincidono inizialmente con la parola *impossibile*, che, però, trovandosi allineata via via sempre più a sinistra, si vede mangiati i primi due grafemi fino a trasformarsi nella parola *possibile*. Il verso lineare «con parole possibili con parole impossibili» (15) soggiace alla medesima trasformazione dell'aggettivo nel suo contrario e può essere letto come se *possibili* e *impossibili* non fossero soltanto gli attributi concordati con i sostantivi *parole* ma anche come loro apposizioni: “con parole *possibili* con parole *impossibili*”, proprio come il testo concreto è formato da tante occorrenze della parola *possibile* e *impossibile*.

La seconda sezione del componimento è funzionale all'ultima, dove il cronotopo della scrittura viene definitivamente sovrapposto a quello della lettura. Il deittico temporale *fra poco* e il complemento di luogo *nel testo* (48) possono ugualmente riferirsi sia all'atto della stesura del testo sia a quello della sua lettura. Il verso «sul calendario segnare con la matita la data della consegna» (50) fa, invece, riferimento al momento che segue quello della scrittura. L'imperativo *segnare* si rivolge proprio al poeta, che esorta sé stesso a non dimenticare di consegnare in tempo il lavoro finito. La «macchina» espelle allora il foglio (52) e diventa il soggetto della dichiarativa retta dall'ennesimo imperativo; segue la correzione a mano (53). La sequenza di imperativi «allarga le braccia non chiudere gli occhi / cancella quella parola» (55) confonde, però, il soggetto: potrebbe essere il lettore, come nelle altre sezioni, ma anche il poeta, come appena avvenuto (50). Ma, se fosse ancora il poeta che parla a sé stesso, allora perché usare il dimostrativo della lontananza (*quella parola*, 55)? Così fa presumere che la parola sia lontana tanto da chi parla quanto da chi ascolta, dunque lontana sia dal poeta sia dal lettore. A prescindere da chi esegua la cancellazione, si succedono di nuovo l'enunciazione di un'azione linguistica e la sua attuazione: l'ordine di cancellare la parola è, infatti, seguito dallo spazio bianco che segna la fine del componimento. Ancora una volta è possibile leggere questo testo in parallelo con *Algoritmo*:

la presenza non è l'

la presenza è la presenza

l' è l'

l' non è la presenza ⁶⁸

⁶⁸ SPATOLA 2020, pp. 227, 228.

Nei due testi concreti la parola *assenza* non viene scritta, il suo significante non serve più dal momento che è stato messo in pratica il suo significato: dove il fruitore si aspetta di leggere la parola *assenza*, infatti, il poeta lascia semplicemente un *blank*, che risulta semantizzato proprio grazie all'aspettativa suscitata.

Nella raccolta *La piegatura del foglio* (Guida, 1983), l'ultima pubblicata in vita da Spatola, l'attaccamento ad artisti, amici e sodali si manifesta con urgenza, tanto che la maggior parte dei testi presenta una dedica o una citazione in esergo che spesso è anche l'occasione della composizione poetica. Funzionano così anche i tre componimenti che sviluppano il discorso metatestuale attraverso la combinazione di deittici testuali e lessico metapoetico, il primo dei quali è *Aria per John Cage*:

Appesa la cetra dove è inchiodato il menu
cosparso di macchie e annotazioni
sul gesticolare iroso dell'enjambement
sulla corda sfilacciata e ipertesa
che è l'enfiatura del batrace o del duetto
la suoneria cisterne vocali
oppure la superstizione del volto sbiancato
nel dagherrotipo dadaista sprecato nel jazz
nell'arsenale cinico e luminoso delle musiche
che sono state articolazioni viventi
boline fibre di nylon spartiti muscolari
aria che entra negli alveoli polmonari
ripete il ritmo della precedente cornamusa
lo stringe fra le mani sudate lo palpa
danza muschiata o semplice cassa toracica
registrazione fonografica regolabile
appena la cetra è inchiodata dove è appeso il menu
veliero di costumi e costruzioni amagnetiche
tachimetriche velocità degli organi rotanti
lusinghe marine di carene esitanti
quest'ultimo vero verso verrà cancellato
molto naturalmente sarà così utilizzato⁶⁹

Nel 1958 Cage compose *Aria* per la voce di Cathy Berberian seguendo il Fontana Mix, un sistema che consente di ottenere una partitura sovrapponendo fogli trasparenti, con punti segnati casualmente,

⁶⁹ SPATOLA 2020, pp. 355-356.

a fogli con le curve vocali. Nello spartito di *Aria* le linee vocali sono, infatti, disegnate con colori diversi a seconda delle tecniche scelte da Berberian, ad esempio il blu corrisponde al jazz, il rosso al contralto, il verde al folk. Il testo impiega, inoltre, vocali e consonanti dell'armeno, del russo, dell'italiano, del francese e dell'inglese⁷⁰. La musica sperimentale rappresenta nel testo di Spatola il campo semantico da cui trae origine una ragnatela di rimandi: *cetra* (1, 17), *corda* (4), «cisterne vocali» (6), *fibre di nylon* (11), «spartiti muscolari» (11), *cornamusa* (13), «cassa toracica» (15). L'associazione linguistica si innesta su sintagmi esistenti sostituendone la parte finale e provocando, così, uno spiazzamento nel lettore: al posto dell'atteso *spartiti musicali* l'autore conia, per paronomasia, «spartiti muscolari» (11); al posto di *cassa di risonanza* sceglie «cassa toracica» (15), sfruttando la presenza del medesimo sostantivo in entrambe le espressioni. Un altro slittamento nel campo semantico afferente al corpo interessa «gesticolare iroso dell'enjambement» (3). Rispetto alle tecniche di ripetizione e montaggio sfoggiate ne *La composizione del testo*, qui si può solo notare la ricorsività del verso «appesa la cetra dove è inchiodato il menu» (1), ripetuto con variazione in «appena la cetra è inchiodata dove è appeso il menu» (17). La metatestualità interessa la fine del componimento: il sintagma nominale «quest'ultimo vero verso» (21) ha come referente il verso «quest'ultimo vero verso verrà cancellato (21) in cui esso stesso è inserito, quindi il dimostrativo della prossimità *questo* ha valore metatestuale perché si riferisce grammaticalmente a tutto il verso 21. L'autore allude al fatto che il verso 21 avrebbe dovuto essere l'ultimo ma che ciò non è avvenuto, perché a concludere la poesia è di fatto il verso 22. Anche l'avverbio *così* (22) svolge la funzione di deittico testuale in quanto indica il modo con cui il nuovo verso viene utilizzato mentre ne è parte integrante, perciò ha come referente l'intero verso in cui è contenuto (22).

Più simile alla poesia degli anni Settanta, il secondo componimento metatestuale della raccolta è dedicato a Roberto Brocco⁷¹ e si intitola *Le chiavi dell'appartamento*. Oltre alla divisione in sezioni numerate, torna il ricorso ossessivo alla ripetizione: l'impersonale *essere possibile* si ripresenta in ogni primo verso di sezione, rimettendo in circolo l'aggettivo *possibile*. Il «segno sonoro vagante» di come un indicatore di *Majakosvkiiiiij* indicava «un'infinita gamma di percorsi diversi, intorno ai quali dispiegare la propria libera azione»⁷², mentre ora, all'inizio degli anni Ottanta, Spatola allestisce per questa gamma in un'ambientazione condominiale:

⁷⁰ Francesca PLACANICA, 'Unwrapping' the voice. Cathy Berberian and John Cage's *Aria* in *Transformations of musical modernism*, Erling E. Guldbrandsen, Julian Johnson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 272.

⁷¹ Roberto Brocco curò la mostra *Tam Tam storia*, tenutasi presso la Biblioteca cantonale di Lugano dal 15 febbraio al 10 marzo 1985, e il relativo catalogo, in cui è inserita anche una sua opera visiva.

⁷² FONTANA 2020a, p. 48.

1.

Possibile andare a sinistra verso le scale
o infilarsi subito a destra nell'ascensore
con i piani segnati da lettere e numeri
percossi a ogni scatto da un tuono lontano
da uno stridio strisciante e inumano

2.

Da dentro è possibile contrare i gradini
godere la luce delle grandi vetrate
sorridere senza disturbare i bambini
strofinarsi la fronte con la mano
qui sarà ovvio citare le inferriate
le odiose storie delle famiglie impazzite

3.

Possibile è anche restare in cortile
o scendere nel pozzo del cavedio
segnando sul taccuino le ipotesi fatte
questa è la retorica del condominio
il suo facilissimo uso in poesia
la sua dissoluzione per inedia
altro conformismo un attacco di bile

4.

Dal di fuori è possibile pensare alla cantina
ai suoi misteriosi corridoi centinati
cercando di uscire dal labirinto
i muratori costruiranno le ossa
faranno saltare i cunicoli murati

5.

Possibile è quasi tutto impossibile
nella tersa mania dei davanzali
sospesi sul profondissimo vuoto
conciato con odori di ospedale
alcune macchine si mettono in moto
lo stato erboso ha un fremito caldo

6.

Da sopra è possibile guardare in basso
dove il cuore indurito non batte
ventricolo destro ventricolo sinistro
serpente inalterabile per l'altro futuro
visitatori si prega di non far chiasso

7.

Possibile che sia allegoria della morte
questo sproloquio protervo e imbecille
scritto per un incubo mai realizzato
qualcosa di medievale e umiliante
gli elementi ci sono stati tutti
il mondo è stato riconsiderato⁷³

L'ambientazione è indicata dal distico metatestuale «questa è la retorica del condominio / il suo facilissimo uso in poesia» (15-16). Il pronome dimostrativo *questa* ha come referente l'intero componimento e informa che la «retorica del condominio» (15) sta venendo messa in pratica proprio nella porzione di tempo e spazio coincidente con il testo *Le chiavi dell'appartamento*. Nella seconda sezione il lettore incappa in un deittico testuale con il verso «qui sarà ovvio citare le inferriate» (10): il deittico spaziale *qui* indica la porzione di co-testo «citare le inferriate» in qualità di segmento in cui sono citate le inferriate. Nella settima sezione il verso «questo sproloquio protervo e imbecille» (36) ospita un altro dimostrativo della prossimità che permette di riferire al testo in cui è inserito la definizione di «sproloquio protervo e imbecille / scritto per un incubo mai realizzato / qualcosa di medievale e umiliante» (36-38). Come evidenziato nell'ultima sezione de *La composizione del testo*, anche alla fine de *Le chiavi dell'appartamento* la metatestualità risulta accentuata dal cambio del tempo verbale. Nei versi «gli elementi ci sono stati tutti / il mondo è stato riconsiderato» (39-40) si assiste, infatti, a un passaggio al passato prossimo che suggella l'azione realizzata. Il suo valore aspettuale è rispettato alla lettera perché le conseguenze delle azioni avvenute nel testo rimangono tuttora percepibili proprio grazie all'esistenza del testo stesso.

Il condominio assunto metaforicamente come ambientazione poetica viene descritto nei suoi dettagli. L'incipit «possibile andare a sinistra verso le scale / o infilarsi subito a destra nell'ascensore» (1-2) e i successivi sviluppi «da dentro è possibile...» (6), «possibile è anche restare in cortile / o scendere nel pozzo del cavedio» (12-13), «dal di fuori è possibile...» (19) precipitano il lettore in un

⁷³ SPATOLA 2020, pp. 361-363

allestimento tipico del libro-game. Il testo è connotato come tale anche dal verso «segnando sul taccuino le ipotesi fatte» (14), che segue uno dei passaggi dove viene spiegata una biforcazione («possibile è anche restare in cortine / o scendere nel pozzo del cavedio», 12-13). La caratteristica costitutiva dei libri-game consiste proprio in «meccanismi che evitano di dare una linearità alla storia raccontata e addirittura impongono salti e randomizzazioni»⁷⁴. La narrazione a bivi fu teorizzata da François Le Lionnais durante la settantanovesima riunione dell'Oulipo e applicata per la prima volta nel 1967 da Raymond Queneau in *Une conte à votre façon*⁷⁵. Negli anni Sessanta uscirono altre opere che divennero dei classici del genere, come *Rayuela* di Julio Cortázar (1963), composto da 155 capitoli che possono essere letti in sequenze diverse seguendo i numeri di paragrafo indicati dall'autore. La conformazione del libro-game mette subito in discussione l'oggetto-libro: *Composition numéro 1* (1962) di Marc Saporta è formato da 150 pagine non numerate da mescolare prima di leggerle, *Juego de cartas* (1964) di Max Aub è un romanzo sotto forma di mazzo di carte, dove ognuna delle 106 carte contiene la lettera dell'epistolario di un defunto, che vanno mescolate poi lette in sequenze casuali⁷⁶.

In quegli stessi anni, Spatola espone e pubblicò i suoi primi lavori di poesia concreta. Nel 1965 assieme a Claudio Parmiggiani realizzò *Puzzle poem*, esposto in occasione della mostra *Puzzle-Poems* (libreria Feltrinelli di Bologna, 18-28 ottobre). L'opera consta di una scatola gialla di legno con i nomi degli autori e il titolo dipinti in nero sul lato dell'apertura, facilmente individuabile grazie alla scritta *aprire* e a una freccia. Al suo interno contiene dodici cubi gialli di legno sulle cui facce sono dipinte porzioni di lettere, parole, simboli⁷⁷. Al lettore-fruitori spetta il compito del montaggio ma presto vede frustrate le aspettative indotte dal titolo, dato che trovare una collocazione univoca a tutti i cubi è impossibile. Nello stesso anno Spatola pubblicò *Poesia da montare* (Sampietro, 1965), dedicata a Emilio Villa: l'opera consiste in trentadue schede sciolte di cartoncino 17 x 12 cm, trenta delle quali, compresi titolo e finale, sono porzioni componibili di poesia concreta formate da stringhe testuali con dimensioni, caratteri, allineamenti differenti. Almeno una porzione di testo si interrompe su un margine del cartoncino, cosicché, per completarla, il lettore-montatore deve accostarvi un'altra scheda contenente la parte complementare. Le soluzioni, però, non sono quasi mai univoche e

⁷⁴ Andrea ANGIOLINO, *Costruire i libri-gioco. Come scriverli e utilizzarli per la didattica, la scrittura collettiva e il teatro interattivo*, Sonda, Casale Monferrato 2004, p. 32.

⁷⁵ Nello stesso anno, tuttavia, «in Inghilterra esce *Lucky Les: The Adventures of a Cat of Five Tales*, di E.W. Hildick. Il gatto Les vive mirabolanti avventure di cui il piccolo lettore è l'artefice, grazie ai rimandi da una pagina all'altra. Il libro di Hildick viene tradotto in tedesco, ma per il resto non ha una grande diffusione: in ogni caso è il primo libro-gioco «a tutti gli effetti» realizzato e pubblicato al mondo» (ANGIOLINO 2004, pp. 36-37).

⁷⁶ «*Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino è un racconto lineare ma ammicca anch'esso a questi meccanismi: i forestieri che raccontano la loro storia con l'aiuto di un mazzo di tarocchi incrociano tante avventure, formando un groviglio di sequenze con le stesse carte» (ANGIOLINO 2004, p. 32).

⁷⁷ *In forma di libro* 2008, p. 28.

ultimare il montaggio trovando contemporaneamente una collocazione a tutte le tessere è impossibile. Hanno una collocazione certa soltanto le due schede con il nome dell'autore, il titolo dell'opera, la dedica, e le due con la parola *fine* e le informazioni bibliografiche.

Le soglie dell'opera sono messe in cortocircuito anche da Sanguineti ne *Il Giuoco dell'Oca* (Feltrinelli, 1967). Innanzitutto, l'autore fornisce le indicazioni su come leggerlo nella quarta di copertina:

Questo giuoco è composto di 111 numeri, e può anche servire
a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la
lettura. Per giocare ci si serve di due dadi
numerati dall'uno al 6, e si tira chi debba giocare per primo,
e si conviene la posta al gioco.

[...]

E chi avrà fatto tutte queste fermate e avanzate e ritorni e pene e
pagamenti, innante e indietro quante fiate correndo come un matto con i suoi
dadi e gli occhiali, e il naso puntato e il mento proteso, sì che giunga primo o postremo alla conclusione del
giuoco, ne avrà tratto il giovamento che pare trarne l'autore, al lume di quella candela, con la testa tutta
piegata sopra il tavolo, lì sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri con le figure, sopra il suo teschio giallo⁷⁸.

L'ultimo capitolo ha un'impennata metatestuale che coincide con la fine dell'intero libro:

E adesso che il porto si fa già vedere, un po' da lontano, adesso che mi calo già tutte le mie vele, un po', io
mi sporgo anche tutto dal buttafuori di briglia, lì dalla grande botte, dalla grande bara, sopra quell'acqua
che è in grande tempesta. Mi scrivo un nome, adesso, per questa grande nave dove ci navighiamo tutti
insieme, con una mia vernice tutta densa, tutta nera. Me la voglio chiamare un po' così, adesso, questa
grande nave dove ci navighiamo tutti insieme, con questo nome un po' lungo, che è IL DILETTEVOLE
GIUOCO DELL'OCA. Poi ci scrivo ancora, un po' sotto, ma come un po' di lato, lì in mezzo, un'altra
parola così, che è come un altro nome, lì per la grande nave. È una parola che è

FINE⁷⁹.

Nel brano sanguinetiano si possono notare gli elementi tipici della deissi testuale: l'avverbio temporale (*adesso*), gli indicativi presenti alla prima persona (*mi calo*, *mi sporgo*, *scrivo*, *navighiamo*, *voglio*), i dimostrativi della prossimità (*questa grande nave*, *questo nome*), l'avverbio modale (*così*) e i riferimenti alle parole in quanto tali. La voce narrante compie l'atto di battezzare la nave, metafora per il testo («me la voglio chiamare un po' così, adesso, questa grande nave dove ci navighiamo tutti

⁷⁸ Edoardo SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967, quarta di copertina.

⁷⁹ SANGUINETI 1967, p. 238.

insieme»), secondo uno degli esempi di performativo citati da Austin⁸⁰. Qui non si tratta di battezzare alcunché, perché l'atto è compiuto entro i confini della metafora e, a sua volta, entro i confini di una finzione letteraria. Si crea, però, un cortocircuito nel momento in cui si legge che il nome della nave metaforica è lo stesso del libro che si sta leggendo («con questo nome un po' lungo, che è IL DILETTEVOLE GIUOCO DELL'OCA»⁸¹). Inoltre, da un punto di vista pragmatico l'autore non può davvero intitolare l'opera alla fine dell'ultimo capitolo perché il titolo si trova già sulla copertina del libro (e sul frontespizio). Metatestuale e nel posto giusto risulta, invece, l'atto di porre fine al libro, anche questo presente tra gli esempi di Austin⁸²: «poi ci scrivo ancora, un po' sotto, ma come un po' di lato, lì in mezzo, un'altra parola così, che è come un altro nome, lì per la grande nave. È una parola che è / FINE». Anche se la metafora nautica si protrae fino in ultimo, la deissi testuale stavolta indica una parola che si trova precisamente in quel punto del testo e da nessun'altra parte. I deittici spaziali «un po' sotto» e «lì in mezzo» indicano rispettivamente l'a capo e l'allineamento al centro, il sintagma «un'altra parola» e «una parola» si riferiscono congiuntamente alla parola «FINE», che segue in maiuscolo. L'avverbio *così* è subito esplicitato dalla relativa appositiva «che è come un altro nome».

Nel testo lineare spatoliano, il condominio viene anche descritto come un labirinto: «cercando di uscire dal labirinto» (14). Il romanzo-labirinto è considerato il precursore dei libri-game degli anni Sessanta. In *Esame dell'opera di Herbert Quain* (1941) Jorge Luis Borges aveva ipotizzato un libro in cui «vengono esposti tre possibili antefatti, ciascuno dei quali si dirama in altri tre, per un totale di nove possibili passati», mentre ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941) aveva proprio immaginato un romanzo-labirinto⁸³. Italo Calvino (*La sfida al labirinto*, «Il menabò», 1962) avrebbe, poi, introdotto la «letteratura del labirinto» come tipologia letteraria per quelle opere dove «è la forma del labirinto che domina: il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges»⁸⁴. Il romanzo-labirinto offre, allora, a Spatola un'interfaccia narrativa per la tecnica della simultaneità. Come nel romanzo a bivi le possibilità di sviluppo della trama sono spazialmente contigue e hanno la medesima probabilità di essere scelte dal lettore, così nella poesia lineare Spatola sciorina senza soluzione di continuità termini tra loro contrastanti o logicamente contrari. Inoltre, la partecipazione attiva del lettore del romanzo a bivi è necessaria per l'esistenza ontologica della narrazione tanto quanto quella del fruitore delle poesie concrete *Puzzle-*

⁸⁰ John L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, Carla Villalta (trad.), Marietti, Genova 1987, p. 10.

⁸¹ I due nomi non coincidono perfettamente, dal momento che il titolo del libro non presenta l'aggettivo *dilettevole*.

⁸² AUSTIN 1987, p. 51.

⁸³ ANGIOLINO 2004, pp. 34-35.

⁸⁴ Italo CALVINO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2011, p. 117.

poem e *Poesia da montare*. Nella poesia lineare il lettore non può godere del medesimo status: viene messo di fronte a un ventaglio di percorsi possibili ma non gli viene concessa la facoltà di scelta perché le alternative gli vengono presentate tutte simultaneamente. La ricorsività dell'impersonale *essere possibile* soggiace precisamente a questa architettura.

Il terzo componimento metatestuale de *La piegatura del foglio* si intitola *Stazione ferroviaria? Ah!* ed è dedicato a Miroglio⁸⁵:

Feroce ferocissimo tenue incatenato
tenaglia faro che il faro ha risvegliato
una sorta di tenaglia con la sua bocca
barba baffi capelli ai lavori forzati
pipistrelli adulti ancora aculeati

dice che sono prigionieri imprigionati
con grande fuoco senza malattia
senza fuoco senza la solita armatura
ma è l'idiota idiozia l'investitura
parla di se stessa come di una furia
parla di se stessa come di una storia
vien fuori da un vagone abbandonato
no non è morto è appena nato o storto
dice che è impossibile è nato morto
non era il suo modo di fuggire o scappare
era il suo modo di farli funzionare
quei piccoli grandi mostri sfrontati
a volte in piedi a volte accovacciati
bastardi quel tanto che gli bastava
perché l'alabastro un poco sbavava
in ali aizzate di sangue in dolce alesaggio
ali aperte che sembrano un messaggio

dice che è meglio è lui il saggio
ha visto e capito sta troppo male

⁸⁵ Miroglio iniziò a collaborare con Spatola, Costa e Niccolai a partire dagli anni Settanta. Fu direttore di «Tam Tam», la rivista delle edizioni Geiger, fondata nel 1971 e uscita dal 1972 al 1988 (cfr. P. L. FERRO, *Appendice. Indice sommario di "Tam Tam" (1972-1988)* in *Adriano Spatola poeta totale* 1992, pp. 152-168). Con Geiger pubblicò *Concerto per piano regolatore* (1975), copione bilingue latino-italiano dell'omonimo spettacolo per il quale realizzò anche la scenografia (cfr. Silvio CECCATO, *Valerio Miroglio. Monografia*, priuli & verlucca, Ivrea 1979, pp. 63-66).

intanto qualcuno si mette a tagliare
michelangeli molti pochi cilindri
adesso la rima sarebbe in saltare⁸⁶

Il verso «intanto qualcuno si mette a tagliare / michelangeli molti» (27-28) descrive un gesto effettivamente compiuto da Miroglio per realizzare *Desculturizzazione* (1978). L'opera è ispirata al concetto di “invisibile pittura” elaborato da Costa nell'omonima raccolta di saggi (1973)⁸⁷. Al suo progetto Miroglio aveva partecipato con il ciclo di ombre solide *Monumenti d'ombra a Cavalieri inesistenti*, *Ombre ferme per terra d'uccelli volati via* e *Ombre da tavolo per oggetti che non ci sono*⁸⁸. *Desculturizzazione* fu realizzata in occasione di *Pietre*, spettacolo del mimo Tonino Catalano andato in scena nel settembre del 1978 al Teatro del Mago Povero di Asti. L'anno successivo Miroglio pubblicò le fotografie dell'opera, scattate da Maurizio Agostinetto, sotto forma di libro-oggetto. In quarta di copertina l'artista fornisce le istruzioni di consultazione:

questo libro-oggetto può essere consultato in vari modi. Si può partire dall'inizio o dalla fine o da un altro punto qualsiasi. Ci si può soffermare su una o più immagini e infine lo si può impugnare con la destra da parte del dorso per far scorrere le pagine rapidamente con la sinistra, come si fa con certi fumetti animati per bambini⁸⁹.

Sfogliando velocemente le pagine come si fa con i libri animati, si assiste alla progressiva “desculturizzazione” del *David* di Michelangelo, i cui pezzi vengono man mano ammonticchiati alla sua base. Insomma,

il maestro fa della non-scultura. Tira via tutto ciò che è stato fatto dalla mano dell'uomo. Come se fosse vento, acqua piovana. Come se la statua rotolasse da tempo nel letto di un fiume. Il maestro restituisce la pietra alla natura! Togliendo l'opera dell'uomo⁹⁰.

Ma i «michelangeli» (28) citati da Spatola possono riferirsi anche a *Il Giudizio Universale* (1974)⁹¹, che Miroglio realizzò in ventisette tavole per proseguire la vestizione dei personaggi dipinti da Michelangelo nella Cappella Sistina iniziata dopo il Concilio di Trento da Daniele da Volterra, perciò detto “il Braghettone”, su ordine di papa Pio IV. Nel saggio introduttivo all'opera, Costa scrisse:

⁸⁶ SPATOLA 2020, pp. 369-370.

⁸⁷ Valerio MIROGLIO, *Desculturizzazione*, Ferrero, Romano Canavese 1979, p. [5].

⁸⁸ C. COSTA, *invisibile pittura*, magma, Roma 1973, pp. 67- 91.

⁸⁹ MIROGLIO 1979, quarta di copertina.

⁹⁰ MIROGLIO 1979, p. [7].

⁹¹ V. MIROGLIO, *Il Giudizio Universale*, magma, Roma 1974.

il sole ride. Il treno corre. Il cielo piange. L'orribile metafora antropomorfa che ci circonda, ci assedia, non la possiamo più sentire, ci toglie il respiro. [...] A questo punto, se è possibile ipotizzare una pittura di figura, usando la metafora antropomorfa, senza ottenere immagini, è certamente possibile ipotizzare anche una pittura di figura già fatta, a cui sottrarre la metafora antropomorfa, gli attributi umani, per ottenere immagini. Vestire gli ignudi, come fa Miroglio, cancellare l'uomo per ottenere figure del nostro tempo⁹².

Anche Spatola, con gli strumenti che gli competono in sede di poesia lineare, lavora con la metafora antropomorfa. Il soggetto dei versi «vien fuori da un vagone abbandonato / no non è morto è appena nato o storto / dice che è impossibile è nato morto» (13-15) può essere cercato nell'idiota di quattro versi prima (9), nello stesso vagone abbandonato (13) o in un binario morto soltanto alluso. Nonostante la locuzione *binario morto* non sia citata, infatti, l'aggettivo è comunque impiegato due volte (14, 15), mentre *vagone* (13) allude al sostantivo *binario* per referenza anaforica implicita⁹³ – o relazione anaforica associativa⁹⁴. Proprio da quest'allusione possono essere scaturiti i campi semantici della nascita e della morte («no non è morto è appena nato», 14; «è nato morto», 15).

La sequenza «con la sua bocca / barba baffi capelli ai lavori forzati» (4-5) chiama in causa, invece, alcuni elementi che caratterizzano la fisionomia di *Identigod*⁹⁵, serigrafia di Miroglio del 1978:



96

⁹² C. COSTA, *Il Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti e il Giudizio Particolare di Valerio Miroglio* in MIROGLIO 1974, pp. 40-41; *Il Giudizio Universale di Valerio Miroglio* 1974, p. [6].

⁹³ L. RENZI, *L'articolo in Grande grammatica italiana di consultazione* 1988, p. 384.

⁹⁴ Angela FERRARI, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma 2014, pp. 182, 193-195.

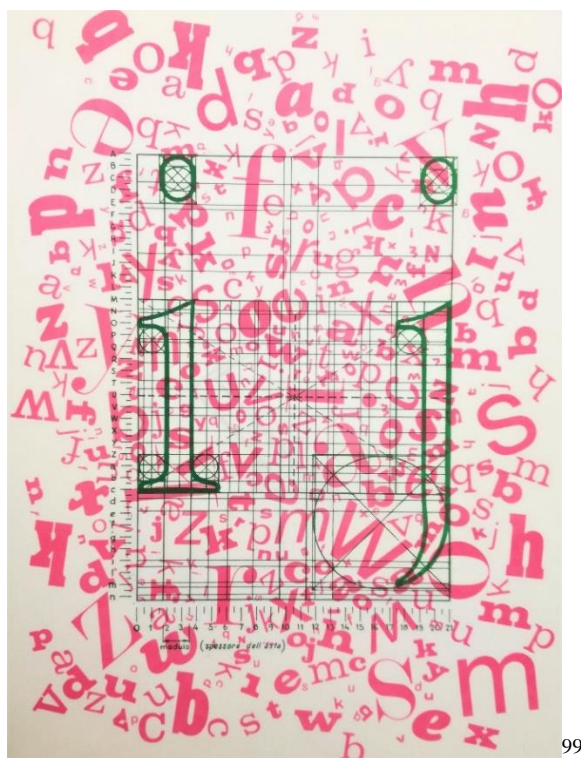
⁹⁵ CECCATO 1979, pp. [46-47].

⁹⁶ V. MIROGLIO, *Identigod*, serigrafia e inchiostro su tela, 95 x 165 cm, 1978, opera di proprietà della famiglia

Nella monografia dedicata a Miroglio (1979), Silvio Ceccato descrive l'opera elencandone i tratti che si trasformano da immagine a immagine:

cercando la vera immagine di Dio il pittore mette insieme trenta immagini di dei adorati nei secoli e nelle diverse culture (nella parte bassa: da Zeus, VI sec. a.C., fino alla fotografia dello stesso Miroglio). Le immagini sono poi scomposte in singoli elementi, occhi, naso, bocca, barba, ecc., per essere ricomposte alla ricerca dell'immagine che più si avvicina al volto di Dio. Ma, nel processo di ricerca, Dio sembra essere sempre più simile al pittore che, infine, rifiuta questo ruolo e si cancella⁹⁷.

Da ultimo va aggiunto che il legno, nel verso spatoliano diventato l'iponimo «alabastro» che «un poco sbavava» (21), è un materiale utilizzato da Miroglio per alcune sculture degli anni Sessanta e Settanta: le ombre solide, come *Giulietta* (1971), in legno smaltato; i totem modulari e componibili in legno, plexiglass, inox e polistirolo espanso, come il *Monumento all'alfabeto* (1977)⁹⁸. Anche Spatola stava lavorando sulle lettere dell'alfabeto, si pensi soprattutto all'opera concreta *Cantico delle creature* («Tau/ma», 1977) formata da venticinque tavole, ciascuna dedicata a una lettera dell'alfabeto inglese. Fa eccezione soltanto la nona, che ospita *i* e *j* insieme:



99

(<https://www.pariedispari.org/opere/valerio-miroglio-identigod>); V. MIROGLIO, *Identigod*, priuli & verlucca, Ivrea 1979; CECCATO 1979, pp.[45-47].

⁹⁷ CECCATO 1979, p. [45].

⁹⁸ CECCATO 1979, pp. [26-28, 30].

⁹⁹ A. SPATOLA, *Cantico delle creature*, 1976 in «Tau/ma», n° 4, 1977, tavola 9.

Quest'opera risponde perfettamente al commento di Pignotti su alcune prove di poesia concreta: «diverse poesie concrete possono ricordare di primo acchito tabelle, schemi, moduli, diagrammi, varianti, grafici, organigrammi o cartografie, cioè forme di comunicazione grafica definibili nell'ambito della paraiconografia, una manifestazione espressiva che si colloca fra la scrittura e l'iconografia»¹⁰⁰. L'inizio dello studio poetico sull'alfabeto per Spatola risale già agli anni Sessanta, quando inaugurò la sperimentazione sugli zeroglifici. Con Parmiggiani e Carlo Cremaschi espose *Laboratorio / A : Zeroglifico* (Galleria della Sala di Cultura di Modena, 1°-10 febbraio)¹⁰¹. Per il pieghevole della mostra scrisse che

oggi come oggi, l'idea di spazio sta per essere fagocitata da quella di ambiente, e l'oggetto artistico, per definizione (tardoromantica) impossibilitato in sé a qualsiasi tipo di trasformazione [...] trova proprio nell'ambiente, e soltanto nell'ambiente, una via d'uscita dall'impasse dell'originaria maledizione dell'immobilità¹⁰².

Anche Miroglio puntava a restituire l'opera alla natura, nel caso del David di riportare allo stadio di pietre i risultati della desculturizzazione. La nota di Spatola prosegue, poi, con una riflessione sulla ripetizione:

la energia vitale è dunque nella ripetizione, perché la ripetizione assicura la continuità non nell'idea del tempo, ma nell'esperienza sensibile del tempo, non nell'idea dello spazio, ma nell'esperienza sensibile dello spazio¹⁰³.

Le ripetizioni, tanto praticate nella poesia lineare, possono sconfinare verso l'esperienza sensibile del tempo e dello spazio grazie al discorso metatestuale. In *Stazione ferroviaria? Ah!* agiscono nell'ordine della lettera, della sillaba, della parola e del verso. L'allitterazione della vocale /a/ interessa i versi «adulti ancora aculeati» (5), «in ali aizzate o alemanniche asce / [...] alesaggio / ali aperte che sembrano un messaggio» (22-24). La ripetizione della medesima sillaba genera richiami fonici che all'inizio di parola sono poliptoti o figure etimologiche, alla fine di parola rime o omeoteleuti: *fer-* «feroce ferocissimo» (1), *-ten-* «incatenato / tenaglia [...] / [...] tenaglia» (1-3), *ba-* «barba baffi»

¹⁰⁰ Lamberto PIGNOTTI, *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, Marsilio, Padova 1972, p. 75.

¹⁰¹ Spatola proseguì il lavoro sugli zeroglifici fino agli anni Ottanta cfr. A. SPATOLA, *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966; *Zeroglifico*, Geiger, Torino 1975; *Zerogliphycs*, Giulia Niccolai, Paul Vangelisti (trad.), The Red Hill Press, Los Angeles 1977; *Z di Zeroglifico*, «Z», Campanotto, Udine 1981; *Recenti zeroglifici*, mostra tenutasi dal 16 al 3 novembre 1985 presso la galleria Il punto di Velletri.

¹⁰² *Zeroglifico: Laboratorio/A (1965)*. Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola. Comune di Modena, Galleria della Sala di cultura – Istituti culturali, dal 1° al 10 febbraio, 1965.

¹⁰³ *Zeroglifico* 1965.

(4), *-prigion-* «prigionieri imprigionati» (6), *idio-* «idiota idiozia» (9), *-orto* «morto [...] storto / [...] morto» (14-15), *basta-*, *ba-* «bastardi quel tanto che gli bastava / perché l'alabastro un poco sbavava» (20-21), *ale-*, *-saggio* «alesaggio / [...] messaggio / [...] saggio / [...] male» (23-24). Si conta, invece, soltanto un'anadiplosi, in «faro che il faro» (2). La pratica della ripetizione con variazione, dopo il culmine toccato in *Majakovskiij*, qui riguarda i versi 10-11; 12-13; 16-17; 22, 24. A differenza degli anni Settanta, però, in questo testo si trova inserita in un inusuale intreccio di rime. Dallo schema rimico AABCC CDEEFFGAH HIICCLLMNN NOIPI si nota, infatti, che soltanto sei versi (3, 7, 12, 22, 26, 28) su ventinove non sono in rima. Ma l'aderenza a una norma retorica tradizionale non poteva concludersi pacificamente: proprio il sostantivo *rima* permette, infatti, l'impennata metatestuale a fine componimento. Nel terzultimo verso (27) l'avverbio temporale *intanto* evidenzia il valore aspettuale della locuzione «si mette a tagliare», dove l'azione di *tagliare* è colta nel corso del suo svolgimento. Il verso finale «adesso la rima sarebbe in saltare» (29) mantiene il tempo presente ma sposta l'ubicazione spaziale da un contesto extratestuale al co-testo perché l'azione di *rimare* si svolge all'interno del cronotopo testuale, in corrispondenza della rima *tagliare* : *saltare* (27, 29). Proprio a quel punto del co-testo si riferisce il deittico temporale *adesso* (29).

L'uso pragmatico della menzione della rima non è peregrino nella raccolta, ad esempio in 3. *Marzo*, forse si leggono i versi «la tentazione più vaga sarebbe annusarle / costringerle in rima magari accumularle»¹⁰⁴ (10-11). Come in *Stazione ferroviaria? Ah!*, all'occorrenza del termine *rima* corrisponde una rima effettiva nel testo.

La rima pervade completamente anche *Il verso è tutto (La definizione del prezzo)*. In quanto composto da venticinque distici in rima baciata, la scelta della citazione in esergo ne offre un commento retorico in sede paratestuale:

«Io contorco la distica strofe su 'l candido foglio»

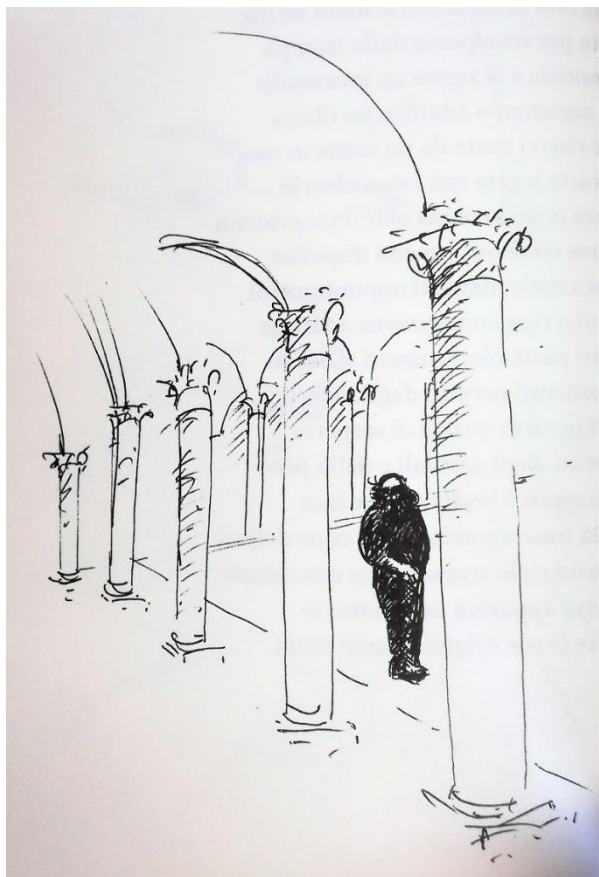
G. D'ANNUNZIO, *Vegliando*

Non è gelo né piccolo pudore che le manca
magari fosse la vena audace che la stanca

la bionda luce è più lontana che bionda
dentro questa forma rotonda ma rotonda

lei bianca signora è già stata trascinata

¹⁰⁴ SPATOLA 2020, p. 380.



adesso un po' schiava un po' molto sognata

volando proterva verso il suo tramontare
problemi di costumi per andare al mare

bella molto bella bellissima anche
selvaggia nei suoi gesti con le mani stanche

quella sua vena audace adesso saggia
sempre giovane la schiaccia sulla spiaggia

è una bianca signora un po' trasognata
sembra meravigliosa soprattutto meravigliata

ci sono nobili ville e una città latina
l'idea di annegarsi è un'idea meschina

lei è stata schiava di sogni e del sognare
nel sole pomeridiano fa le prove di amare

soave è la prova soavi i sentimenti
soave cosa sono da vicino i rinnovamenti

sulla spiaggia abbandonata al silenzio
che silenzio questo silenzio è un silenzio

e questo è un talamo un talamo fiorito
gli ride l'anima al cane sbalordito

il cane che ride snello ai suoi amori lontani
pallido come un re privato delle mani

il verso è tutto bisogna rimirarsi
l'inno è inestinguibile i suoi frammenti sparsi

frammenti che sono fiamme obbrobriose
virtù divinamente fiori di altre cose

è l'anima che ride dei suoi amori lontani
per la bianca signora con i suoi colori vani

sono colori che imitano il bianco
un bianco palpitante come il bianco

oppure sono rime che dovranno rimare
il mistero la chioma il fiammeggiare

voi vedete che non è lo stesso mare
è un altro cielo un altro respirare

respiri che sono fiamme vergognose
il tramonto è una fiamma ed altre cose

ed altre cose ancora ed altre cose
e ose e cose cose ed altre cose

vi dico queste cose ma perdonate
perdonate stranamente perdonate

la nave il cane lei che si sogna amante
il fiore scolpito la brama irritante

il letto ignoto lo trova ripugnante
canta una molle canzone un po' ansante

canta ripete una molle canzone d'amore
canta ripete una molle canzone d'amore



105

¹⁰⁵ SPATOLA 1992, pp. 22-25.

Nel distico metatestuale «vi dico queste cose ma perdonate / perdonate stranamente perdonate» (43-44) la voce poetica si rivolge alla schiera dei lettori durante l'atto stesso della composizione testuale. Il secondo disegno di Della Casa ritrae Spatola nel pieno di una performance: poesia lineare e disegno collaborano a ricreare sulla pagina la condivisione di spazio e tempo tra poeta e pubblico. Nel momento e nel luogo della performance i confini tra contesto e co-testo tendono a sfumare perché se il poeta dice al pubblico «vi dico queste cose» il deittico della prossimità riguarda le cose che il poeta sta via via dicendo e che il pubblico sta man mano ascoltando e, dunque, quelle cose non sono relegate soltanto nel co-testo del testo poetico ma, proprio perché declamate e ascoltate, entrano a far parte del contesto dove agiscono poeta e pubblico. La poesia lineare lavora sugli stessi riferimenti che secondo Massimo Mori risultano spiazzati nella poesia totale: «il sopra e il sotto, il dentro e il fuori, il qui ed ora ma anche lo spiazzamento di questi riferimenti sono gli elementi che determinano la pratica della poesia totale e della poesia performativa, e ne dimostrano un ruolo importante e in atto»¹⁰⁶.

Prima del distico metatestuale, un'altra coppia di versi mette a fuoco l'ontologia del testo poetico: «voi vedete che non è lo stesso mare / è un altro cielo è un altro respirare» (37-38). Già qui il *voi* si riferisce al pubblico. Il poeta dimostra di sapere che il lettore si è accorto della differenza tra un mare e l'altro, ma di quali mari si tratta? C'è un mare presente nel co-testo, quello di fronte al quale sta la signora, che è stato nominato in «problemi di costumi per andare al mare» (8) e alluso per referenza implicita dal sostantivo *spiaggia* (12, 21) e dal verbo *annegarsi* (16). Il mare immaginato dal lettore che legge la poesia o dall'ascoltatore che la ascolta è già necessariamente un altro mare. Ma i mari reali che possono corrispondere al significato della parola *mare* sono comunque altri rispetto a quello del testo poetico. In entrambi i casi, di conseguenza, anche il cielo e il respiro (38) sono necessariamente altri. Spatola tenta, insomma, di ripetere in poesia l'operazione logica de *Le Trahison des images* (1928-1929) di René Magritte, che esorta l'osservatore a distinguere l'oggetto reale dalla sua rappresentazione. L'esito felice dell'apparente paradosso tra la pipa e la frase dipinte una sopra all'altra dipende dalla funzione di deittico testuale assunta dal pronome dimostrativo *ceci* ("questo, ciò") che si riferisce alla pipa dipinta, parte del suo stesso co-testo.

La ripetizione, che secondo Spatola assicura la continuità nell'«esperienza sensibile» del tempo e dello spazio¹⁰⁷, qui agisce sotto forma di epanadiplosi: «la bionda luce è più lontana che bionda» (3), «al silenzio / che silenzio questo silenzio è un silenzio» (21-22); epizeusi «un talamo un talamo fiorito» (23); la loro combinazione «per la bianca signora [...] / [...] il bianco / un bianco palpitante come il bianco» (32-34). L'intera tenuta del testo si basa su una trama di ragnatele semantiche ancora

¹⁰⁶ Massimo MORI, *Performare il vivere proprio* in *La repubblica dei poeti* 2010, p. 55.

¹⁰⁷ Zeroglifico 1965.

più fitta che in *Aria per John Cage*. Il poliptoto salda tra loro due coppie di versi «soave è la prova, soavi i sentimenti / soave cosa sono da vicino i rinnovamenti» (19-20) e «fiamme vergognose / il tramonto è una fiamma» (39-40). Il chiasmo «gli ride l'anima al cane [...] // il cane che ride» (24-25) e la figura etimologica «respirare // respiri» (38-39) fanno da ponte a versi dirimpettai come nelle *coblas capfinidas* provenzali. L'iterazione del sostantivo *cose* si protrae per quattro versi: «ed altre cose / ed altre cose ancora ed altre cose / e cose e cose cose ed altre cose / vi dico queste cose» (40-43). L'imperativo *perdonate* genera la rima identica, l'anadiplosi (43-44) e l'epanadiplosi (44). A livello intraversale agiscono altre due figure etimologiche («schiava di sogni e del sognare», 17; «rime che dovranno rimare», 35), poi la climax «bella molto bella bellissima» (9) e l'anafora: «rotonda ma rotonda» (4), «un po' schiava, un po' molto sognata» (6), «l'idea di annegarsi è un'idea meschina» (16), «un altro cielo un altro respirare» (38). La pratica dei versi ricorsivi interessa tre cicli: «lei bianca signora» (5), «un po' molto sognata» (6), «è una bianca signora un po' trasognata» (13); «il cane che ride snello ai suoi amori lontani» (25), «è l'anima che ride dei suoi amori lontani» (31); «canta una molle canzone un po' ansante / canta ripete una molle canzone d'amore / canta ripete una molle canzone d'amore» (48-50). Questo ricco campionario di ripetizioni agisce come dispositivo coesione per *Il verso è tutto* e ordisce una trama che funge da contrappeso testuale alla continua frustrazione della lettura per significati.

5. Lessico metalinguistico e deissi testuale

Nell'antologia *La composizione del testo* (Cooperativa scrittori, 1978), Spatola pubblicò *Reattivo / per la vedova nera*, precedentemente uscito su «malebolge» (1963). Il sostantivo *reattivo* del titolo, che nel componimento annovera anche gli equivalenti «reattivo mentale» (9) e «mental / test» (95-96), pertiene al lessico psicanalitico. Si tratta di «una situazione standard creata allo scopo di ottenere un campione del comportamento di un individuo»¹⁰⁸. Questa pratica psicodiagnostica si basava sul principio che uno stimolo identico (reattivo) può provocare negli individui (reagenti) delle reazioni omogenee, perciò comparabili. Un testo scritto, ad esempio, era considerato un valido metodo di valutazione dell'intelligenza¹⁰⁹. Dopo la popolarità di inizio secolo, negli anni Sessanta i mental test divennero oggetto del dibattito pubblico e il loro abuso iniziò ad essere aspramente criticato¹¹⁰, finché

¹⁰⁸ Leona E. TYLER, *Reattivi mentali e misura nell'esame psicologico*, Giovanni B. Flores D'Arcais (trad.), Aldo Martello, Milano 1963, pp. 33-34.

¹⁰⁹ Sante DE SANCTIS, *Educazione dei deficienti*, Vallardi, Milano 1915, pp. 99-101.

¹¹⁰ Marco TOMMASI, Alessandra BUSONERA, *Teoria e tecniche dei reattivi e delle interviste in psicologia*, FrancoAngeli, Milano 2010 p. 13.

negli anni Settanta vennero del tutto screditati¹¹¹.

Nel frattempo, l'impiego dei test si diffondeva nella poesia italiana. Dopo l'uscita dello spatoliano *Reattivo / per la vedova nera* sul n. 2 di «malebolge» (1963)¹¹², la rivista pubblicò un estratto de *Il tautofono* (n. 3/4, 1966)¹¹³, il testo che Alfredo Giuliani aveva letto al quarto convegno del Gruppo 63 (La Spezia, 10-12 giugno 1966). Nell'edizione Feltrinelli (1969) Giuliani lo definì «l'equivalente auditivo delle macchie di Rorschach»¹¹⁴. In quegli stessi anni Sanguineti compose i sette testi che intitolò con l'acronimo dei test di appercezione tematica di Henry Murray, ossia *T.A.T.* (Renzo Sommaruga, 1968)¹¹⁵, e Zanzotto pubblicò *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (Tipografia Bernardi, 1969) definendoli «protocollo relativo alla I tavola del test di Rorschach»¹¹⁶.

In *Reattivo per la vedova nera* Spatola rende conto innanzitutto dell'eccessiva variabilità dei mental test con la sequenza «che correnti che metodi che gruppi che individui formati che totalità» (10-11). Di questi test esistevano anche svariate versioni di gruppo, molte delle quali furono messe a punto durante la Prima guerra mondiale e subito dopo adattate per la Seconda¹¹⁷. Il poeta si concentra diffusamente proprio sui test militari:

da sperimentare un gruppo continuo – non differenziato – e in certi esperimenti certi gradienti certe virtualità: si estenda il positivo potenziale di reazione!

[...]

sociogramma di gruppo del dialogo interiore
funzioni automatiche dell'esercizio frequente
talamo ipotalamo condotta sul lavoro
distinguere il valore dei soggetti
selezionare individui secondo l'ampiezza
e separare gli idonei

numero degli individui selezionati

[...]

entro dieci secondi

rispondi a ciascuna di queste domande (1)

perché come la storia anche la tecnica del mental test ha la sua preistoria si pensi ad esempio al rito di
iniziazione alla consacrazione alla psicologia militare un'alta percentuale di non idonei tra i
sacerdoti a scagliare oltre il confine la lancia pochissimi erano adatti a pilotarci sopra il

¹¹¹ David RAPAPORT, Merton M. GILL, Roy SCHAFER, *Reattivi psicodiagnostici*, Robert R. Holt (ed.), Ada Cinato, Luigi Viglino (trad.), Boringhieri, Torino 1975, p. 48.

¹¹² «Malebolge». *L'altra rivista delle avanguardie*, E. Gazzola (ed.), Diabasis, Reggio Emilia, 2011, n. 2 pp. 43-47.

¹¹³ «Malebolge», n. 3/4, pp. 3-7.

¹¹⁴ Alfredo GIULIANI, *Il tautofono*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 9.

¹¹⁵ Edoardo SANGUINETI, *Catamerone. 1951-1971*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 91

¹¹⁶ ZANZOTTO 2011b, p. 339.

¹¹⁷ TOMMASI-BUSONERA 2010, p. 35.

Uno dei difetti connaturati al test riguarda l'oggetto clinico, in quanto «l'anomalia che deve valutare è talora non costante nel tempo e non obiettivabile somaticamente o con indagini da laboratorio, ma adatta ad essere volontariamente modificata»¹¹⁹. Alla facile raggiungibilità del test alludono le stringhe riferite ai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki «pochissimi erano adatti a pilotarci sopra il / Giappone» (98-99), che il poeta coglie dal punto di vista dell'esercito americano («pilotarci», 98). Nel 1940 gli Stati Uniti avevano elaborato l'Army Classification Test¹²⁰: «un test di gruppo preparato per scegliere le reclute delle forze armate e per immetterle nei vari programmi di addestramento dell'esercito»¹²¹ che consisteva in «una batteria attitudinale multipla»¹²². Fu somministrato a più di 12 milioni tra soldati e marines¹²³.

Il testo spatoliano, quando menziona il potenziale di reazione, innesca la metatestualità:

il potenziale di reazione è di

regola tanto maggiore condizionamento / estinzione / ripetizione / estinzione

e per «differenza» si usa questa parola

che è «differenza»¹²⁴

La stringa «e per “differenza” si usa questa parola che è “differenza”» (61-62) contiene un esempio di deissi testuale da manuale. Il deittico testuale *questa* (61) indica la prossimità co-testuale con il suo referente, ossia la seconda occorrenza del termine *differenza* (62). L'attenzione a *differenza* in quanto parola è debitamente segnalata dalle virgolette caporali, ma solo il dimostrativo permette di circoscrivere il referente a quella precisa occorrenza usata in *Reattivo per la vedova nera*. Inoltre, nella sequenza «condizionamento / estinzione / ripetizione / estinzione» (60) il termine ripetizione è collocato tra le due occorrenze di *estinzione*. La parola *ripetizione*, allora, annuncia l'azione che la ripetizione di *estinzione* realizza pragmaticamente.

La compresenza di deissi testuale e lessico metalinguistico contraddistingue anche il poema eponimo di *Majakovski*. È trascorso un quindicennio dalla precedente raccolta lineare (*L'ebreo*

¹¹⁸ SPATOLA 2020, p. 133, righe 45-47; 75-81; 93-99.

¹¹⁹ Antonio CIRINCIONE, Mario MORENO, *Psichiatria militare*, Vito Bianco, Roma-Milano-Napoli 1961 p. 131.

¹²⁰ Thomas W. HARREL, *Some History of the Army General Classification Test* in «Journal of Applied Psychology», n° 6, vol. 77, 1992, p. 875.

¹²¹ TYLER 1963, p. 68.

¹²² TYLER 1963, p. 77, nota 3.

¹²³ HARRELL 1992, p. 875.

¹²⁴ SPATOLA 2020, p. 132, righe 54-62.

Majakovskiiiiiiiij è come un grido, è l'abbandono dell'ultimo sogno alla parasurrealista, cioè della poesia che cambia il mondo. E Vladimir Majakovskij è stato in questo senso il simbolo, insieme nel bene e nel male, voglio dire sia per il suo suicidio, sia per le opere che ha scritto. Il titolo è un grido a lui, un richiamo a lui. Fra l'altro è anche una mia poesia concreta, un manifesto. Tutte queste "i" per me sono quegli steccati che si erigono tra quei villaggi che si vedono nella steppa russa sotto la neve...¹²⁷

[illegible]

¹²⁸ SPATOLA 2020, p. 212.

11111111111111

²⁹ SPATOLA 1969, p. 107.

Per completare la serie, va ricordato *R = Rivoluzione*, il proprio poema concreto che Spatola ha incluso nel saggio del 1969 e che faceva parte di una serie dedicata al maggio francese composta da slogan politici di una parola:

barrrrrrricade 131

Quest'ultima opera rappresenta l'anello di congiunzione tra gli altri testi concreti e il titolo *Majakovskiiiiij*: in entrambi i casi una sola parola contiene un grafema reiterato per sette volte. Oltre ai testi dei poeti concreti coevi, Spatola aveva a disposizione anche la poesia dello stesso Majakovskij. Il celebre poema *150.000.000*, scritto tra il 1919 e il 1920¹³² e pubblicato anonimo «perché suo “artefice” era tutto il popolo»¹³³, nella traduzione italiana contiene un verso coincidente con l'iterazione della vocale /i/:

Alzatevi!

Già avete dormito abbastanza,
viali ondulati di polvere!

Andia-a-a-amo!»

I-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i!

Andiamo ai bacini carboniferi!

Per il pane!

Per quello nero!

Seminato per noi!

Andare senza legna?

Ingaggiate imbecilli, allora!

Locomotive, a comizio!

A comizio,

locomotive!

Più pre-e-e-e-e-e-e-sto!

Piùprestopiùpresto!¹³⁴

Il discorso tra virgolette (121-130) è una prosopopea delle strade («sentite che cosa dicono le strade», 119), che invocano l'asfaltatura e la costruzione della linea ferroviaria. In risposta, la voce del soggetto poetico, che coincide con il popolo tutto («150.000.000 è il nome dell'artefice di questo

¹³¹ SPATOLA 1969, p. 103.

¹³² AMBROGIO 1958, p. XLVIII.

¹³³ AMBROGIO 1958, p. XXIII.

¹³⁴ MAJAKOVSKIJ 1958a, pp. 328-329, vv. 127-141.

poema», 1; «150.000.000 parlano per bocca mia», 4), chiama a comizio le locomotive (137-138), dopo che aveva già invocato le automobili (114) e le motociclette (115). La sequenza di /i/ svolge la funzione onomatopeica di riprodurre lo stridore delle ruote a contatto con i binari. Sebbene il poema appartenga ai primi tentativi poetici di Majakovskij¹³⁵, rappresenta già molto bene l'aspirazione a diventare quella «poesia che cambia il mondo» di cui, secondo Spatola, era il «simbolo». La sintesi propugnata da Majakovskij non riguardava soltanto poesia e vita, ma anche i diversi media artistici:

in diversa misura nei suoi nuclei espressivi (dalla poesia alla grafica, dalla pittura al teatro e al cinema) si determina un'idea d'arte che profondamente si rapporta con il dato tecnico, materico e in larga prospettiva tecnologico. Con Majakovskij si realizza il termine di un periodare verbo-visivo¹³⁶.

Pur nella totalità della sua opera, «su tutto prevarrà sempre il poeta: sul teatro, sul cinema, sulla pittura, sulla grafica, sul design, sul militante»¹³⁷. E così fa Spatola quando definisce la poesia totale come poesia che «cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare musica, pittura, arte tipografica e ogni altro aspetto della cultura, con un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini»¹³⁸. Secondo Majakovskij nella lingua poetica occorre anche liberare la parola dal nesso parola-oggetto di stampo realista per renderla una «parola-fine-a-sé»¹³⁹, così da attuare

la riduzione del “contenuto” della parola alla sua “caratterizzazione grafica e fonetica” [...] nel senso che assai più determinante del “significato” è la forma “esterna” (grafico-fonetica) della parola, la trama delle lettere-fonemi¹⁴⁰.

La sperimentazione majakovskijana ha così potuto investire tanto la lingua poetica quanto il suo supporto, come testimoniato dal suo lavoro all'Agenzia Telegrafica Russa (Rosta) tra il 1919 e il 1922¹⁴¹. E così anche Spatola considerò l'artigianalità della scrittura un momento fondamentale e non

¹³⁵ AMBROGIO 1958, p. XXIV.

¹³⁶ Alfonso AMENDOLA, *Majakovskij o dell'arte come vita in Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, Alfonso Amendola, Annamaria Sapienza (ed.), Liguori, Napoli 2012, pp. 6-7.

¹³⁷ AMENDOLA 2012, p. 18.

¹³⁸ SPATOLA 1969, p. 14.

¹³⁹ Ignazio AMBROGIO, *Majakovskij: poesia e rivoluzione* in Vladimir MAJAKOVSKIJ, *Poesia e rivoluzione*, I, Ambrogio (ed.), Editori Riuniti, Roma 1973, p. 15.

¹⁴⁰ AMBROGIO 1973, p. 16.

¹⁴¹ «L'attività svolta alla Rosta – nel rivelare l'intenzione di Majakovskij di agire non solo sulle forme della composizione linguistica ma anche sulle forme della disposizione “spaziale” della parola, sulla sua affinità o ibridazione con l'immagine, sulle differenze specifiche e sulle potenzialità dei supporti ai quali è affidata la sua circolazione, “spezzando” in questo modo, come auspicava Benjamin nel definire le modalità di trasformazione dell' “autore” in “produttore”, “le barriere di competenza” tra forze produttive differenti – mostra quanto – in questo lavoro di “agitazione” “effimero”, “basso” e di laboratorio – sia da leggere uno dei luoghi più esplosivi e inventivi dell'opera del poeta: quello in cui, in maniera forse più radicale, portò avanti quel tentativo di reinvenzione globale non tanto dei contenuti ma degli strumenti e delle procedure stesse della produzione culturale che i processi di modernizzazione stavano richiedendo agli “artisti” con sempre più

più eludibile della poesia. Nella casa di Mulino di Bazzano avviò con Niccolai il progetto delle Edizioni Geiger e della rivista «Tam Tam», la loro attività è così descritta da Gazzola:

la preparazione dei menabò era seguita personalmente da Spatola, che divideva il lavoro con Niccolai o con gli autori da impaginare, quando questi erano presenti. La raccolta e la sistemazione dei testi e delle fotografie avveniva in vista della loro composizione in pagina presso le tipografie utilizzate di volta in volta soprattutto nella Bassa parmense. Almeno fino a quando, nel 1973, un anno dopo l'uscita del primo «Tam Tam», non maturò in Spatola l'intenzione di compiere un ulteriore passo verso l'indipendenza, questa volta un'indipendenza anche tecnica: la stampa in proprio delle pubblicazioni Geiger. [...]

Vi era una immediata aderenza tra il pensiero che si fa poesia e il gesto produttivo; tra la parola e la sua traduzione visiva: un tale specifico accordo è l'eco della poesia concreta mai disgiunta dalla sua cifra grafica, cioè tecnica. A questo punto della sua storia Spatola non immaginava altra possibilità che essere poeta costruttore, collocando l'autore dei versi in un tratto del processo che conduce alla pagina scritta, al verso stampato e al foglio rilegato in ottavi o sedicesimi¹⁴²

Un'altra eredità majakovskijana riguarda la concezione della poesia d'avanguardia come canale di ridefinizione anche del rapporto tra il poeta e il pubblico:

proprio in quella parte del suo lavoro e nella stretta collaborazione con alcuni dei più grandi grafici del XX secolo (soprattutto Rodčenko e Lisitskij¹⁴³) [...] sono forse rintracciabili alcune delle più importanti e incisive anticipazioni e innovazioni di Majakovskij, alcuni dei suoi più radicali e duraturi contributi a quel tentativo di reinvenzione dei rapporti tra autore, pubblico e forme della produzione estetica che i processi di modernizzazione implicavano¹⁴⁴.

Majakovskij afferma una concezione attiva, rivoluzionaria, funzionale, costruttivistica della poesia (e delle arti). [...] Nessuno può proclamarsi detentore esclusivo dei segreti della creazione poetica, si tratta però,

urgenza» (Stefano PERNA, *Agitazione grafica. Majakovskij alla ROSTA* in *Vladimir Majakovskij* 2012, p. 89).

¹⁴² GAZZOLA 2008, pp. 21, 30.

¹⁴³



A. SPATOLA, *Piccolo Majakovskij per El Lisiskij* in *il Trisegno*, 1, William Xerra (ed.), Tam Tam, Mulino di Bazzano 1982, prima tavola.

¹⁴⁴ PERNA 2012, p. 80.

sostiene Majakovskij, di svelare questi «segreti», di togliere all'attività letteraria ogni alone di misticismo, di restituire alla poesia il suo carattere terreno, la sua pienezza umana¹⁴⁵.

Il ruolo attivo del pubblico è diventato per Spatola un caposaldo della sua teorizzazione: «la poesia totale sembra offrire oggi al lettore non un prodotto definitivo, da accettare o subire nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità. La poesia, per sopravvivere, deve essere fatta da tutti»¹⁴⁶. La poesia e la poetica di Majakovskij hanno, dunque, segnato in modo indelebile l'evoluzione artistica di Spatola. Questi dedica il testo a lui intitolato al poeta e performer Julien Blaine, che nel 1976 avrebbe fondato la rivista «Doc(k)s», a cui avrebbe collaborato come redattore:

(exordium)

questa estrema dissoluzione sistematicamente portata
ai limiti della violenza e fino alle terre del fuoco
fino all'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
alle catastrofi degli organismi in circostanze casuali
nelle città fagocitate nei corpi incrostati di sale
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo

(narratio)

con un po' di fervore ma ancora variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
la prognosi tattile l'eccezionale stupefacente chiarezza
la domestica peste la febbre in espansione nell'universo
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza

(partitio)

ogni singola parola è adesso una tempesta di gesti
un riflesso delle sue ribellioni o la piacevole ombra
dell'albero che messo in moto si libera dai coleotteri
il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che s'agita negli strumenti
per l'apertura per l'enfasi in certi momenti della giornata
alle spalle gli animali braccati nello spettacolo esplosivo
degli animali braccati che scivolano nella materia

¹⁴⁵ AMBROGIO 1973, p. 45.

¹⁴⁶ SPATOLA 1969, p. 21.

(probatio)

un riflesso delle sue ribellioni la piacevole ombra
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
l'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
che vegeta ramificato nel vuoto pneumatico del suo racconto
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
al palmipede ossuto lo stimolo lo stimolo ligneo che l'agita negli strumenti

(repetitio)

mancano ancora nella composizione le digitali memorie
i presupposti marini i parziali giardini i liquidi impulsi
le catastrofi degli organismi in sospensione nell'universo
i cavalli castrati che perdono tempo nelle profonde caverne
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano cauti nella materia

(peroratio)

ogni singola parola è stata una tempesta di gesti
l'albero che messo in moto si è strappato di dosso le foglie
la foglia che messa in moto si è strappata di dosso le dita
il dito che messo in moto si è strappato di dosso i cavalli
il cavallo che messo in moto si è strappato di dosso le unghie
ah la prognosi tattile ah la domestica peste
con un po' di fervore ma il tutto invariabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza¹⁴⁷

Questo componimento è l'unico della raccolta che non numera le strofe ma dà loro dei titoli, in questo caso i nomi latini di alcune parti dell'orazione classica. L'*exordium* indica l'inizio del discorso, precisamente la parte che precede la vera e propria trattazione dell'argomento¹⁴⁸. Il titolo dato alla prima strofa induce, allora, a leggere l'incipit «questa estrema dissoluzione» (1) e i versi seguenti come descrizione dell'oggetto che sta per essere episto. Nella *narratio* si può procedere all'esposizione dei fatti, che deve essere «breve (*brevis*), chiara (*dilucida / aperta / perspicua*), verosimile (*verisimilis / probabilis*)»¹⁴⁹, così anche la strofa spatoliana menziona «l'eccezionale stupefacente chiarezza» (9). Nella successiva compare il primo riferimento agli elementi linguistici, «ogni singola

¹⁴⁷ SPATOLA 2020, pp. 267-269.

¹⁴⁸ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Roma 1997, p. 62.

¹⁴⁹ MORTARA GARAVELLI 1997, pp. 66-68.

parola» (13), che dovrebbe corrispondere all'enumerazione dei punti da trattare, ossia alla *partitio*¹⁵⁰. Quando si arriva all'esposizione vera e propria, il cuore del discorso persuasivo, la *probatio* corrisponde alla fase in cui si adducono le prove a sostegno della propria tesi¹⁵¹. Tuttavia, le già esigue tangenze con la retorica classica ora si rarefanno: si possono azzardare soltanto «il suo racconto» (21, 23) e «per confermare» (24). Il titolo successivo, *repetitio*, corrisponde a una parte che, al contrario delle altre, non viene citata spesso nelle sistematizzazioni dell'orazione classica. Si tratta di una tipologia di *peroratio* che consiste nella ripetizione degli argomenti¹⁵². Proprio qui, però, la voce poetica ammette che «mancano ancora nella composizione le digitali memorie» (26), come se stesse autodenunciando un punto debole. La strofa finale, intitolata *peroratio*, dovrebbe ribadire i punti fondamentali affrontati¹⁵³. In questo caso spiccano quattro versi che, almeno per la struttura sintattica, potrebbero rispondere a un intento riepilogativo:

l'albero che messo in moto si è strappato di dosso le foglie
 la foglia che messa in moto si è strappata di dosso le dita
 il dito che messo in moto si è strappato di dosso i cavalli
 il cavallo che messo in moto si è strappato di dosso le unghie (34-37)

La sequenza prende avvio dalla ripetizione con variazione del verso 15 «dell'albero che messo in moto si libera dai coleotteri» (*partitio*). Più precisamente, costruisce un'anadiplosi continuata, una figura retorica annoverata da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*:

nello schema più antico la *c[limax]* si presenta come un'anadiplosi continuata (/...a/a...b/b...c/c...) e consiste nel procedere per gradi, o scalini, sostando su ciascuno prima di salire sul gradino successivo (Quintiliano, *Institutio oratoria*); la sosta e la ripresa della salita [...] sono rappresentate dalla ripetizione dell'ultima espressione di un enunciato all'inizio dell'enunciato successivo [...]. La concatenazione per contatto di unità uguali o simili è una forma di ragionamento. Espediente argomentativo per garantirsi punto per punto l'accordo dell'interlocutore, genera, nella retorica classica, la configurazione del sorite (catena di sillogismi la conclusione di ognuno dei quali costituisce la premessa del successivo)¹⁵⁴.

Tuttavia, in ciascuno dei quattro versi, la ripetizione della relativa con ablativo assoluto incassato «che messo/a in moto si è strappato/a di dosso» inibisce la possibilità di costruire una qualsiasi argomentazione, confermando la fallacia del discorso poetico già accennata nella *repetitio* (26). Anche

¹⁵⁰ MORTARA GARAVELLI 1997, pp. 70-71.

¹⁵¹ MORTARA GARAVELLI 1997, p. 73.

¹⁵² QUINTILIANO VI-VII 1981, p. 11.

¹⁵³ MORTARA GARAVELLI 1997, pp. 102-103.

¹⁵⁴ *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, s. v. *climax/anticlimax*.

questo testo dà prova dell'armamentario di figure di ripetizione, che agiscono a livello interstrofico e intersversale¹⁵⁵. Nella *narratio* si possono isolare quattro versi:

con un po' di fervore ma ancora variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza (7-8)
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza (11-12)

I versi 8 e 12 sono identici, i 7 e 11 differiscono soltanto per l'avverbio temporale (*ancora*, 7; *sempre*, 11), ma la proposizione finale «per confermare» traccia una linea a zig-zag che li cuce insieme tutti e quattro. Si ripresenta, poi, negli ultimi due versi della *peroratio*:

con un po' di fervore ma il tutto invariabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza (39-40)

Il 40 prosegue l'iterazione identica che aveva già interessato il 12, mentre il 39 stavolta non differisce soltanto per un avverbio temporale. Nomina il soggetto, «il tutto», che cuce a sua volta il 39 con i versi 8, 12 e 40; sostituisce l'aggettivo *variabile* (7, 11) con il suo contrario, *invariabile*. Anche in *Majakovskiiiiij*, insomma, «la ripetizione ha risolto le antitesi e le diversità nell'identico»¹⁵⁶. Le cuciture intersversali uniscono, infine, anche gli ultimi due versi della *partitio* e della *repetitio*:

alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano nella materia (18-19)
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano cauti nella materia (31-32)

I due penultimi versi di sezione (18, 31) sono identici, gli ultimi due non lo sono perché il 32 aggiunge il complemento predicativo del soggetto *cauti*. Qui la cucitura a zig-zag ha come punti i sintagmi «degli animali braccati».

I due versi metatestuali si trovano in apertura rispettivamente della *partitio* e della *repetitio*. In «ogni singola parola è adesso una tempesta di gesti» (13) il deittico temporale *adesso* indica il presente del cronotopo testuale. Il suo valore deittico viene rimarcato nella *peroratio* da «ogni singola parola è

¹⁵⁵ La tipologia di ripetizione più evidente è senz'altro quella che riguarda interi versi, tanto che Carravetta ha sentito la necessità di redigerne uno schema, dove mostra che la *probatio* «è l'unica sezione fatta di versi già enunciati, e che li ridistribuisce, come dire, all'indietro» (CARRAVETTA 2014, p. 41).

¹⁵⁶ FERRO 1992a, p. 56.

stata una tempesta di gesti» (33). Quest'ultimo verso è collocato in un segmento (e in un momento) del co-testo posteriore rispetto al primo, perciò può prendere atto dell'avvenuta azione sostituendo l'indicativo presente con il passato prossimo. Anche l'altro verso metatestuale, «mancano ancora nella composizione le digitali memorie» (26), trova una risoluzione temporale nel verso 33, alla luce della sineddoche tra le memorie *digitali*, che nella *repetitio* risultavano ancora mancanti, e le tempeste di *gesti*, che nella *peroratio* risultano come appena avvenute.

Anche la deissi testuale fa parte degli strumenti attinti dal bacino Majakovskij. In «Come specialista d'un lavoro simile / (non avrete niente da ridire), / vi comunico una ricetta universale. / (La novità / è che col mio metodo / i fattorini di redazione sostituiscono i poeti.)» (*Sui poeti. Poesia utile sia per il direttore che per i poeti*)¹⁵⁷ la voce poetica passa bruscamente a rivolgersi alla seconda persona plurale. La metatestualità è affidata all'indicativo presente *comunico* (96) e al sintagma nominale «una ricetta universale» (96). Quest'ultimo può assumerla perché la sezione seguente porta il titolo *La ricetta*. Majakovskij ricorre alla metatestualità anche nel suo celebre *Bene! Poema d'ottobre*, dove racconta la Rivoluzione d'ottobre dal punto di vista del popolo insorto che conquista il Palazzo d'inverno¹⁵⁸:

Io voglio
che dal piccolo mondo della tua stanza,
leggendo questo libro,
come baionetta che il verso
ha reso abbagliante,
voglio che ancora tu muova
sulle spalle di fuoco
delle mitragliatrici
e che attraverso la gioia degli occhi
del testimone fortunato
scorra nei tuoi muscoli stanchi
una ribelle
e costruttiva forza.
A celebrare questo giorno
non assolderemo nessuno.
Noi
inchiederemo la matita sul foglio
perché il fruscio delle pagine
sia come il fruscio delle bandiere

¹⁵⁷ MAJAKOVSKIJ 1958b, p. 76, vv. 94-99.

¹⁵⁸ AMBROGIO 1958, p. XXXV.

sulla fronte degli anni¹⁵⁹.

Anche qui lo scarto rispetto al co-testo precedente è ottenuto grazie all'improvviso passaggio alla seconda persona, identificata con il lettore. Suona improvviso anche perché la seconda persona era appena stata riferita al verso poetico («come telegramma vola, verso!», 7-8). Il sintagma nominale «questo libro» (21), grazie al deittico, si riferisce al libro stesso in cui il lettore sta leggendo il poema e assume, così, valore metatestuale. A corroborarlo intervengono, nuovamente, gli indicativi presenti (*voglio*, 19, 24). Subito dopo aver rivolto questo appello al lettore, la voce poetica lo considera già reclutato, e perciò già come membro di un *noi* (*assolderemo*, 33; *noi inchiederemo*, 34-35).

6. Lessico metapoetico, ricategorizzazione del titolo e deissi testuale

Spatola adotta in compresenza i tre dispositivi del lessico metapoetico, della deissi testuale e del titolo ricategorizzato in *Una poesia d'amore*. Il testo, pubblicato ne *La piegatura del foglio*, gode della disinvoltura metatestuale acquisita negli anni Settanta:

1.

Scrivere una poesia d'amore
è già una poesia d'amore
ma invertebrata ma viva
gettata nell'acqua bollente
asciugamani un po' malmenati
saponetta a forma di cuore

2.

Scrivere una poesia d'amore
questa è una poesia d'amore
in camera d'albergo pagata
solita con il solito odore
ma modesta ma lacrimosa
guardona con sguardo da topo

3.

Scrivendo una poesia d'amore
sarà una poesia d'amore

¹⁵⁹ V. MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1926-1927*, I. Ambrogio (ed., trad.), B. Carnevali, G. Crino, M. De Micheli, G. Ketoff, M. Socrate, P. Zvettermich (trad.), illustrazioni di L. Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 439-440, vv. 19-38.

aspirina la parola giusta
così da poter scivolare
sotto la doccia dorata
verso il biglietto la busta
le righe un poco macchiate

4.

Scrivo una poesia d'amore
so che è una poesia d'amore
con i raggi di sole da fuori
traliccio di luce e sudore
le tue persuasive spiegazioni
ti sei alla fin fine consolata
ti sei con me scusata d'omicidio

5.

Scrivo una poesia d'amore
che è già una poesia d'amore
stupida per i significanti
stupida per i significati
le nostre libertà liberate
le gelosie concernenti le date

6.

Scrivo una poesia d'amore
pensando a una poesia d'amore
per sterminarci con dignità
su tastiere di quanto calcolato
e scacchiere di quanto dovuto
non ci sono le voci inibite

7.

Scrivo una poesia d'amore
che è già una poesia d'amore
miserevoli i rendiconti
farfalle musichevoli stonate
per la doppiezza del languore

8.

Ma scrivere una poesia d'amore

è già una poesia d'amore
intanto viene portata via
l'invocazione spazzata via¹⁶⁰

Lungo le consuete sezioni numerate si dispiegano i fenomeni ricorsivi. Il sintagma nominale «una poesia d'amore» coincide con il titolo e si ripete alla fine di ogni primo e secondo verso di sezione. In ciascun primo verso è il complemento oggetto di *scrivere*, tranne nella terza sezione, dove un indecidibile impedisce la sua analisi logica. «Scrivendo una poesia d'amore» (13) è una modale subordinata alla principale «sarà una poesia d'amore» (14). Si apre, a questo punto, un ventaglio di possibilità: il soggetto della principale può essere «una poesia d'amore» (13) o «aspirina la parola giusta» (15) oppure sottinteso; oppure la proposizione modale può essere soggettiva, nonostante grammaticalmente extra-normativa, in analogia con le infinitive soggettive «scrivere una poesia d'amore» (1, 44).

I primi due versi di sezione scandiscono l'esecuzione dell'esercizio poetico. «Scrivere una poesia d'amore» (1, 7) è la consegna; «questa è una poesia d'amore» (8) suggella l'inizio dello svolgimento e, con il deittico testuale *questa*, identifica come tale il co-testo in cui si trova; «scrivendo una poesia d'amore» (13) segnala che è in corso di esecuzione. Non si arriva, però, a una vera e propria conclusione, perché si enuncia che «è già una poesia d'amore» (2, 28, 40) già solo il gesto di «scrivere una poesia d'amore» (44). A ulteriore conferma che l'esercizio non viene descritto in termini generali, l'indicativo presente alla prima persona («scrivo una poesia d'amore», 20, 27, 33, 39) richiama l'attenzione sul fatto che la voce poetica sta parlando di quell'azione proprio mentre la sta eseguendo.

L'avverbio temporale *già* («è già una poesia d'amore», 2, 28, 40) collide, però, con il futuro «sarà una poesia d'amore» (16). Suona paradossale, infatti, prima affermare che una poesia d'amore esiste già in quanto tale non appena si comincia a scriverla, poi suggerire che ne acquisirà lo status soltanto dopo l'atto della scrittura. Si appiana l'attrito leggendo nel futuro una sfumatura modale volitiva¹⁶¹ e intendendolo come la manifestazione della volontà di comporre una poesia d'amore che possieda lo status di poesia d'amore improvvisamente enunciata dal poeta durante l'atto della scrittura.

Oltre al sintagma coincidente con il titolo, la ripetizione a breve distanza è l'anima del componimento. I fenomeni intraversali sono l'anafora («ma invertebrata ma viva», 3; «ma modesta ma lacrimosa», 11), il poliptoto («solita con il solito odore», 10) e la figura etimologica («guardona con lo sguardo da topo», 12; «le nostre libertà liberate», 31). Sono piuttosto diffuse anche le ripetizioni di

¹⁶⁰ SPATOLA 2020, pp. 345-347.

¹⁶¹ «Il futuro semplice "volitivo" [...] indica l'intenzione, da parte del locutore, di eseguire l'azione indicata dal verbo» (BERTINETTO 1991, p. 116).

parti di verso. L'anafora del primo emistichio interessa «ti sei alla fine consolata / ti sei con me scusata d'omicidio» (25-26) e «stupida per i significati / stupida per i significanti» (29-20). A quest'ultima anafora si somma la paronomasia isofonica che spiega la definizione stessa della figura retorica: per definizione, infatti, la paronomasia «si avvale della somiglianza del significante per produrre, invece, scarto a livello dei significati»¹⁶². L'epifora riguarda, invece, gli ultimi emistichi «su tastiere di quanto calcolato / e scacchiere di quanto dovuto» (36-37) e «intanto viene portata via / l'invocazione spazzata via» (46-47). La coesione di questo testo dipende da tutto questo sistema, unito alle relazioni anaforiche associative:

l'anafora poggia sul meccanismo della contiguità semantica quando il legame anaforico con il cotesto è indiretto, o associativo: vale a dire quando l'anafora non riprende un referente esplicitamente introdotto dall'antecedente, ma un referente "generato" indirettamente, e in vari modi, da questo. [...] Può trattarsi semplicemente di appartenenza allo stesso campo semantico. Ma può trattarsi anche di relazioni semantiche più specifiche, come la relazione parte-tutto o quella con base morfologica. [...] Un'altra relazione che si realizza quando l'anafora denota un referente appartenente alla stessa classe dell'antecedente ma di natura più specifica, o l'iperonimia, che è il rapporto inverso [...]. Un'anafora associativa può fondarsi anche sull'opposizione di significato, in una delle sue tante forme possibili¹⁶³.

Lungo *Una poesia d'amore* si possono rintracciare alcuni percorsi basati sulla contiguità semantica che spesso si intersecano tra loro: *acqua* (4), *asciugamani* (5), *saponetta* (6), *camera d'albergo* (9), *doccia* (16); *lacrimosa* (11), *consolata* (25); «gettata nell'acqua bollente» (4), *omicidio* (26), *sterminarci* (35); *biglietto* (18), *spiegazioni* (24), *scusata* (26); *scusata* (26), «libertà liberate» (31); *calcolato* (36), *dovuto* (37), *rendiconti* (41).

Infine, i versi «intanto viene portata via / l'invocazione spazzata via» concludono il testo. Lo spazio bianco che li segue rende effettive l'azione di portare via la poesia d'amore e di spazzare via l'invocazione: l'ultima strofa è l'unica con un verso in meno. Il concretismo dello spazio bianco viene semantizzato in maniera precisa dalle parole che gli fanno da contorno, proprio come il verso «cancella quella parola» concludeva *La composizione del testo* e come lo spazio bianco sostituiva la parola *assenza* nei due testi concreti di *Algoritmo*.

¹⁶² *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* 2013, s. v.

¹⁶³ FERRARI 2014, pp. 193-195.

NEOAVANGUARDIA EMILIANA

Nel 1964 a Reggio Emilia Adriano Spatola, Corrado Costa, Nanni Scolari, Giorgio Celli e Antonio Porta fondarono la rivista «malebolge», di cui pubblicarono quattro fascicoli tra il 1964 e il 1967 e un inserto sulla rivista genovese «Marcatré». È diventata ormai celebre, nella bibliografia critica relativa a questi artisti, la definizione «coagulo emiliano del Gruppo 63» che Renato Barilli aveva dato a «malebolge», in parallelo al «coagulo romano» identificato nella rivista «Grammatica»¹. Tra gli anni Sessanta e Ottanta, infatti, le città e le province di Parma, Reggio, Modena e Bologna diventarono un vivace crocevia di avanguardie. A Reggio nel 1964 si svolse anche il secondo convegno del Gruppo 63. Ma gli artisti e le artiste di questa neoavanguardia emiliana, oltre a organizzare le proprie attività attorno a riviste, come anche «Bab Ilu» (Bologna, 1962) e «Baobab» (Reggio Emilia, 1978-1988), trovarono un'identificazione via via sempre più netta con alcune esperienze iconiche, tra cui il festival *Parole sui muri* a Fiumalbo (1967, 1968), la casa editrice Geiger con sede domestica a Mulino di Bazzano (1967-1996), le collaborazioni con la casa editrice Pari & Dispari (Reggio Emilia, 1971-2009) della gallerista e mecenate Rosanna Chiessi.

In questo capitolo verrà delineato un confronto tra il discorso metatestuale di Spatola e quelli di Corrado Costa e di Giulia Niccolai, gli altri due protagonisti del Mulino di Bazzano, e di Patrizia Vicinelli, che prese parte ad alcune loro iniziative, condividendo la figura di Emilio Villa come maestro. Dal momento che anche le attività di Costa, Niccolai e Vicinelli si sviluppano in ambiti non solo poetici ma anche visivi, sonori, performativi, la mappatura lessicale verrà svolta soltanto per la poesia lineare, e riguarderà i testi poetici editi. Infatti, se si applicasse questo metodo agli altri ambiti artistici si incapperebbe nel rischio denunciato da Pignotti:

la poesia visiva si fonda e si giova di un complesso di suggestioni, di convenzioni, di abitudini, di attese stilistiche globalmente ereditate dalla letteratura e dalle arti figurative: l'informazione cui essa dà luogo non è più spiegabile con le categorie della linguistica ma può essere intesa solo per mezzo di un'indagine semiologica nel cui ambito anche i fatti visivi sono interpretati come fenomeni di comunicazione².

Mutatis mutandis, le categorie linguistiche incontrano lo stesso limite ogni qual volta la poesia varca i confini della testualità lineare. Comunque, anche in questo capitolo non mancheranno i riferimenti

¹ GAZZOLA 2011, p. 19.

² PIGNOTTI 1972, pp. 71-72.

alla poesia non lineare quando pertinenti. Inoltre, l'impostazione comparativa dell'attuale studio intende disattendere le pratiche secondo cui le scritture della neoavanguardia emiliana siano da studiare, o comunque menzionare, senza farle entrare veramente in contatto con la letteratura mainstream. Ad esempio, a proposito di Niccolai, Alessandro Giammei notava che nell'articolo di Andrea AFRIBO sul magazine di Treccani³, «l'assonanza con limerick deve aver trasformato *Greenwich* in "Greenwick" e un errore di battitura *Como è trieste Venezia* in "Como era trieste Venezia"»⁴. Poche righe prima, invece, Adriano Spatola era diventato «Vincenzo Spatola». Nel volume *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi* (il Mulino, 2012), scritto con Arnaldo Soldani, AFRIBO, quando menziona Niccolai all'interno di una delle correnti sperimentali degli anni Settanta, corregge la citazione del frisbee ma non il titolo:

Infine la terza via sperimentale, quella che opta per il puro nonsense. La crisi del soggetto si annulla nel linguaggio del paradosso tragicomico, del divertimento dei giochi di parola, dell'autonomia del significante. È una delle strade tentate per uscire dalle secche dell'ortodossia avanguardistica, imboccata in parte dallo stesso Sanguineti dopo il cupo *trobar clus* di *Laborintus*, ma soprattutto da esponenti della neoavanguardia di seconda generazione come Milli Graffi, Corrado Costa e Giulia Niccolai. Di quest'ultima si segnala *Greenwick*⁵ (1971), delizioso libro di nonsense geografici, dove – per fare qualche esempio – toponimi lombardi come «Agrate» e «Vimercate» sono riusati alla stessa stregua di un 'andate' o 'fate', cioè come verbi coniugati all'imperativo o alla seconda persona plurale del presente indicativo; oppure la città di Como viene impiegata in luogo di 'come', e Trieste sta per 'triste' nell'explicit di una poesia molto citata: «como è trieste Venezia»⁶.

Pur senza obliterare le intenzioni contro culturali di questi poeti e poete, i tempi ormai sono maturi per una loro riscoperta, anche accademica. Fortunatamente, negli ultimi anni questo lavoro è incoraggiato e realizzato dall'attività di case editrici come Argolibri e [dia:foria, che hanno costruito progetti editoriali per la poesia di Emilio Villa (2020)⁷, di Corrado Costa (2019, 2021)⁸ e di Adriano

³ Andrea AFRIBO, *Tracce di nonsense nella poesia italiana del Novecento*, in «Lingua Italiana | Treccani, il portale del sapere» s. i. (http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/3.html).

⁴ Alessandro GIAMMEI, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione in «il verri»*, n. 51 scritture per immagini, 2013, p. 50, nota 49.

⁵ Lo stesso identico refuso compare in *Poetiche e individui* (Marsilio, 2018) di Maria Borio: «Dopo l'esperienza del Gruppo 63, le scritture sperimentali negli anni settanta si articolano in una pluralità disorganica. Spatola (fin da *Le pietre e gli dei*, 1961) e Vicinelli (à, a.A., 1967) iniziano a lavorare sulla poesia concreta e sonora, a cui Spatola dà un inquadramento teorico nel saggio *Verso la poesia totale* (1969) e nel 1968 fonda le edizioni Geiger, attente a proposte sperimentali come quelle della Niccolai per le combinazioni tra la lingua e la grafica di *Greenwick* (1971)» (Maria BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, p. 56).

⁶ Andrea AFRIBO, Arnaldo SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 157-158.

⁷ Emilio VILLA, *Rovesciare lo sguardo. I Tarocchi di Emilio Villa*, Bianca Battilocchi (ed.), Argolibri, Ancona 2020.

⁸ C. COSTA, *La moltiplicazione delle dita (I testi de "IL Caffè Letterario e Satirico" 1967-1975)*, Andrea Franconi, Roberta Bisogno (ed.), Argolibri, Ancona 2019. C. COSTA, *Opere Poetiche*, Chiara Portesine (ed.), vol. 1 *Poesie infantili e giovanili (1937-1960)*, Argolibri, Ancona 2019; vol. 2, *Poesie edite e inedite (1947-1991)*, Argolibri, Ancona 2021.

Spatola (2020).

1. Corrado Costa

L'attività poetica di Corrado Costa ha dato vita a sole tre raccolte poetiche, ma questo dato non deve trarre in inganno. Il suo lavoro artistico, culturale, politico si è estrinsecato in così tante forme da renderlo un punto di riferimento per le correnti d'avanguardia che passavano per l'Emilia tra gli anni Sessanta e Ottanta. Nella mappatura lessicale della sua poesia lineare, le indicazioni bibliografiche rimandano al secondo volume delle *Opere poetiche* curate da Chiara Portesine per Argolibri (2021), intitolato *Poesie edite e inedite. (1947-1991)*, mentre la numerazione preceduta da asterisco si riferisce a *The complete films. Poesie Prosa Performance*, curato da Eugenio Gazzola per Le Lettere (2007):

- **Lingua:** parola (90);
 - **lingua scritta:** di seguito (71 x 3), pagina (80), righe (57), *scrivere* (57, 71), titolo (182-183 x 2).
- **Poesia:** canto (141-143), canzone (141-143), Corrado Costa (216-221 x 2), L'ARCIERE (216-221 x 2), obra⁹ ("opera", *255-256), poema (216-221 x 3);
- **Semiotica:** *segnare* (57, 67 x 2, 72 x 2, 74 x 2).

Si può immediatamente osservare quanto il discorso metatestuale nella poesia lineare di Costa rasenti l'inesistenza. La metà esatta dei vocaboli appartiene a *Le nostre posizioni* (Geiger, 1972), che contiene *Come al solito*:

poco fa, qui
a venti centimetri circa sopra le righe, qui
dove c'era in aria il mio dito che segnava in aria
c'era una direzione
che si sbaglia a scrivere¹⁰

Sembra che Costa, al contrario di Spatola, il quale imposta la tensione metatestuale sulla coincidenza spazio-temporale tra autore, opera e fruitore, ritagli uno spazio testuale identico per scrittore e

⁹ Nanni BALESTRINI, C. COSTA, *La piedra colectiva – Canciones con movimiento*, con un'acquaforte di Claudio Parmigiani, Exit Edizioni, Forlì 1978. I testi n. 7, 20 e 21 sono stati tradotti in italiano per la retrospettiva dedicata a Joaquín Jordá a cura di Nuria Vidal presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino (10-18 novembre 2006) e pubblicate nel catalogo alle pagg. 50-51.

¹⁰ COSTA 2021, p. 57.

lettore ma sfasi i tempi della scrittura e della lettura. Questa impressione dipende dal fatto che l'io poetico descrive un momento di fatto precedente alla scrittura, cioè il gesto del dito che fa segni nell'aria (3). In quella dimensione semiotica «c'era una direzione» (4), che, però, la scrittura ha compromesso. Ecco, però, che scrittura e lettura si trovano a coincidere nel tempo presente: «si sbaglia a scrivere» (5). Nel passaggio dallo stato aeriforme della segnificazione a quello propriamente scritto non scompare soltanto l'esattezza ma anche l'io parlante, prima nominato quale possessore del dito («mio dito», 3), poi rimpiazzato dal soggetto indefinito («si sbaglia», 5). Tuttavia, adesso che il tempo appare coincidente, è il luogo che sembra differente. L'avverbio *qui* (1, 2), infatti, non indica precisamente lo spazio testuale, ma uno spazio extratestuale che, per quanto di immediata prossimità, si trova «a venti centimetri circa sopra le righe» (2). Dunque, *sopra* non va inteso nel senso bidimensionale del *supra* che si trova nella scrittura saggistica, ma nel senso tridimensionale di profondità, una profondità necessariamente extratestuale. Infine, il titolo *Come al solito*, che presuppone un'azione abituale e ripetuta nel tempo, suggerisce che il verso finale non si stia riferendo soltanto a questo testo ma piuttosto a un insieme di casi consimili.

Le altre occorrenze metatestuali compaiono nei tre testi extravaganti *Pane* (1947), *Il titolo lo mettiamo dopo* (1977) e *L'arciere Ha Jo Han uccide un fiume* (1984), e in un testo scritto in castigliano a quattro mani con Nanni Balestrini, *La piedra colectiva. Canciones con movimiento* (1978). La collaborazione tra Costa e Balestrini è stata particolarmente felice, soprattutto negli esiti visuali e performativi. Ad esempio, «Il Poesia Illustrato» (1979) finisce con una tavola giocata sull'uso metatestuale del titolo e del nome dell'autore:



11

¹¹ COSTA 2007, p. 272.

Il contrappeso di una metatestualità evanescente è tutto condensato nella poesia sonora *Retro*. Questo testo di 8 minuti e 20 secondi, registrato nel 1981 e inciso postumo su «Baobab», esercita un'attrazione irresistibile sul pubblico e sulla critica. Qui le trascrizioni di due sequenze:

Siamo evidentemente nel retro del nastro. Dovreste a questo punto avere capito che non si tratta di una poesia ma si tratta del retro.

Per coloro che cominciassero ad ascoltare in questo momento, sappiano che questo né il retro, che sono nella posizione sbagliata del nastro, che questo è un nastro che ha due facce, nella prima faccia c'è la poesia ma questa è il retro, siamo nel retro¹².

Durante la performance, il testo genera un'evidente paradossalità ma, quando i curatori di «Baobab» n. 21 Ivano Burani, Giovanni Fontana, Arrigo Lora Totino, Enzo Minarelli e Gian Paolo Roffi decidono di inciderlo sul lato B della quarta musicassetta, lo collocano proprio nella situazione che descrive e gli permettono, così, di sprigionare tutta la sua carica pragmatica.

2. Giulia Niccolai

Al contrario di Costa, l'opera poetica di Niccolai si fonda su un copioso campionario di fenomeni metatestuali. Pur accompagnando tutta la sua produzione poetica, la pratica metatestuale diventa imprescindibile a partire dai frisbee, il nome dato dalla poeta ai propri testi a partire dagli anni Ottanta¹³. La metafora del frisbee è messa in circolo dalla poeta stessa con la scelta del sottotitolo (*Poesie da lanciare*) per l'edizione del 1994 con Campanotto. Come descritto da Giammei, si tratta di «un modello di scrittura originario, che risale alle cerchie di amici medievali in cui i testi circolavano e si caricavano di letture altrui per tornare al mittente con risposte per le rime e spunti per nuova letteratura»¹⁴. In questa alternanza tra lancio e ricezione, gli affondi metatestuali possono corrispondere al secondo gesto, perché permettono alla poeta di ricevere e, così, elaborare poeticamente le risposte suscitate nei suoi lettori per poi trasformarle in energia per il rilancio. Rispetto al singolo testo che ospita il fenomeno metatestuale¹⁵, i referenti possono coincidere con quello stesso testo («questo non

¹² C. COSTA, *Poesie* in «Baobab. Informazioni fonetiche di poesia. Nuova serie», n. 21 *Italia 1990-1991*, 1992, musicassetta 4, lato B, 24'45''-24'58''; 28'01''-28'24''. Tutti i numeri della rivista sono disponibili sul sito della Fondazione Bonotto (<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/spatolaadriano/6573.html>).

¹³ Giulia NICCOLAI, *Frisbees in facoltà*, El Bagatt, Bergamo 1984.

¹⁴ GIAMMEI 2013, p. 65.

¹⁵ Nell'edizione curata per Le Lettere, Milli Graffi ha numerato i versi di *Frisbees (poesie da lanciare)* (Campanotto, 1994) come un unico testo poematizzato. Per lo studio della metatestualità diventa, però, importante distinguere un referente che coincide con il frisbee in cui compare, o con una sua parte, da uno che coincide, ad esempio, con il frisbee precedente. Questa scelta, comunque, non contraddice la concezione poematizzata dei frisbee, dal momento che i fenomeni metatestuali

è un frisbee / sulla generosità, lo è sulla stravaganza, / l'allegria e la comicità della vita»¹⁶) o una sua parte («Monica Palma mi regala questo frisbee: four two nata!»¹⁷), con un gruppo di testi in cui è compreso («Ma ecco, mi ero sbagliata, si può ridere anche in questa |¹⁸ seconda sezione»¹⁹), con il libro che lo contiene («Forse, questa raccolta, al posto del titolo / *New frisbees*, dovrebbe chiamarsi / *Last frisbees*»²⁰). In un ambito marginale rispetto alla metatestualità propriamente detta si aggiungono, poi, i numerosi episodi di referenza nei confronti del testo immediatamente precedente:

Come può
questo scherzare
rimare
con *quel* collegare?
Reading it swiftly.
o21

I dimostrativi indicano, rispettando le regole della prossemica, i rispettivi verbi che nel testo precedente occupavano la fine dei versi 23 e 11. Usando i dimostrativi come deittici testuali, il riferimento non è semplicemente metalinguistico: non riguarda, cioè, la parola *scherzare* e la parola *collegare* in quanto parole, bensì le loro precise occorrenze nel frisbee contiguo. Al medesimo ambito si possono ricondurre i casi di referenza verso i propri testi e libri già pubblicati:

[...]
Giorgio, se ci fai caso, at page 19 (the first page of my
poems) in **Harry's Bar e altre poesie**, I've got Desde-
mona and Othello. I wrote it in 1969. [...] ²²

La sequenza è tratta dalla silloge *Singsong for New Year's Adam & Eve*, composta a fine 1980 e uscita come supplemento a «Tam Tam» n. 29 del 1982. Come nota Giammei, questo libro

dimostrano anche a livello linguistico quanto elevata sia la loro coesione co-testuale. Infatti, se abitualmente si considera la produzione poetica di un autore come un unico discorso visualizzando l'immagine come una metafora, nel caso di Niccolai questo sforzo non è necessario.

¹⁶ G. NICCOLAI, *Poemi & Oggetti*, Milli Graffi (ed.), Le Lettere, Firenze 2012, p. 354.

¹⁷ G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*, Oèdipus, Salerno 2016, p. 120.

¹⁸ Nell'attuale ricerca, la barra verticale | viene impiegata indicare l'a capo tra righe di testi poetici scritti in prosa, mentre la barra obliqua / viene, come d'abitudine, riservata alla scansione dei versi. cfr. nota 24.

¹⁹ G. NICCOLAI, *Favole & Frisbees*, Archinto, Milano 2018, p. 134.

²⁰ NICCOLAI 2016, p. 149.

²¹ NICCOLAI 2012, p. 257.

²² G. NICCOLAI, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Tam Tam, Montecchio Emilia 1982 p. 33.

spesso trascurato perché mai incluso in successive raccolte e antologie – rappresenta infatti un passaggio fondamentale: è il primo scritto a Milano e solo stampato al Mulino, il primo a introdurre esplicitamente l'esperienza autobiografica di chi scrive nel piano del dicibile, il primo a mettere in scena quel rovello d'autoscopia e collezione di coincidenze che evolverà, in parallelo a un percorso filosofico buddista, fino all'invenzione del *Frisbee*²³.

L'autoscopia di Niccolai investe l'esperienza autobiografica, quindi anche letteraria, dal momento che si estrinseca in un dettagliato riferimento bibliografico all'epigrafe scelta per la raccolta *Humpty Dumpty*, pubblicata nel 1969 con Geiger, poi inclusa in *Harry's Bar e altre poesie*, volume uscito nella gialla Feltrinelli nel 1981. Inutile specificare che l'indicazione è corretta.

La mappatura svolta sull'opera poetica lineare di Niccolai si è limitata, dunque, agli esempi di metatestualità in senso proprio. I numeri di pagina, differenziati da asterischi, si riferiscono a cinque libri di Niccolai: *Poemi & Oggetti* (Le Lettere, 2012); * *Francobolli francobolli* (Emme Edizioni, 1976, disegni di Maurizio Osti); * *Singsong for New Year's Adam & Eve* (Tam Tam, 1982); ** *Foto & Frisbee* (Oèdipus, 2016); *** *Favole & Frisbees* (Archinto, 2018):

- **Lingua:** accezione (*10), affermazione (297 ii), *aggiungere* (**160 ii), chiamarsi (*149 v), «evitare» (**33-34), 'flipping' (*10), frase (*10, 360 i), giochi di parola (371 ii), linguaggio (366 iv), nome (*156 i), *parola* (*125 i, **135 i), "quelli" (**151), raccontare (**129 ii), *start*, *to* (*35), testo (**129 i), volta (*10);
 - **lingua orale:** *dire* (214 i, 235 iv, 297 ii, **138-140), parlare (199 x 3);
 - **lettura:** *leggere* (213 iv, 236 v, 254 i, 234 iii, 284 iii, **129 i);
 - **lingua scritta:** agenda (228 iii), articolo (247 i), bella (223 i), brutta (223 i), buste di lettere (228 iii), *cancel*, *to* (193-194), caratteri (**37 ii), cartelle (251 i), copertina (250-251), *cominciare* (194-195), *mandare* (358 i), matita (228-229), momento (**129 ii), pagina (*[29], **83 ii, **125-126), *pappagalli* (135 i), piano di marmo del tavolo di cucina (228 iii), *pubblicare* (250-251, 254 i), punto (372-373, *156 i, **20 iii, **33 i), *ribattere* (228 iii), *ricopiare* (228 iii, **33 i), scritti (*163 i), scrittura automatica surrealista (220 i x 2), *scrivere* (228 iii, 228-229, 254 i, 334-335, 384 i, *124 i, *143 iii, **37 iii), *seguire* (**63), sottotitolo (250-251), titolo (199, 250-251, *149 v), tovaglioli di carta (228 iii), *write*, *to* (193-194, 238 v), *tralasciare* (**33.34), trascrivere (377 ii, *156 i);
 - **lingue:** inglese (*10), *tradurre* (194-195).
- **Letteratura:** al quadrato (**77 iii), dedica (252 iv), *dedicare* (198 x 4, 199 x 2, 252 iv), dettaglio (**33-34), immagine (**63), prosa (*143 iii, *163 i), raccolta (*149 v, **33 ii, **35 i), serie (*173), sezione (**129 ii), testo (**51 iii, **129 i), tribute (142 i);

²³ GIAMMEI 2017, p. 70.

- **poesia:** auto-costruito (235 iv), *Favole & Frisbees* (**33 ii), *Frisbee* (208 iv, 209 iv, 210 ii, 210 v, 213 iv, 215-216 x 2, 217-218, 218 i, 220 ii, 222-223, 226 i, 226 ii, 227 ii, 228 ii, 228 iii, 235 i, 235 iv, 236 iv, 236 v, 238 v, 240-241, 250-251 x 3, 252 iv, 253 iii, 254 i x 2, 261 i, 267-268, 279 ii, 284 iii, 289 i, 289 iv), *frisbee* (*124 iv, *128 i, *140, **142-143, **143 iii, *156 i, **158 iii, **170 iii, *172 ii, *173, **173-174, **77 iii), *frisbee* (354, 359 ii, 350 iii, 366 iv, **120 iv, **77 iii), *F.risbeeS.* (254 i), *Last frisbees* (*149 v), *New frisbees* (*149 v), poem (199), poesia (194-195, 198 x 3, 199 x 3, **143 iii, *163 i), *Poesie da lanciare* (250-251), poesie da lanciare (289 iv), the A.S. ballad (150), *verso* (194-195, 225 ii);
- **metrica e retorica:** “a capo” (*143 iii), ballata (158-159, 198 x 2), citazione (379 iv), poemetto (291-292), rima (194-195, *173).

Il fulcro metatestuale della poesia di Niccolai sono le varianti dei nomi da lei stessa dati ai propri testi, cioè frisbee. Di conseguenza, proprio perché la pratica della scrittura dei frisbee è un argomento poetico costante, il campo semantico della lingua scritta convoglia la netta maggioranza del lessico metalinguistico. Si possono, quindi, notare tre abitudini metatestuali di Niccolai. Nella prima la deissi testuale si riferisce al testo inteso nella sua globalità:

[...]/ Ma questa

/ che è pur sempre una poesia / anche se non è una ballata / viene da me dedica-
ta a entrambi. / Entrambi sanno di essere i destinatari di questa poesia / perché
verosimilmente / entrambi ricordano di avermi chiesto / di dedicare loro una
ballata. / [...]²⁴

E le due suore
sedute di fronte a me
sul T.E.E.?

Mentre il treno si stacca da Stazione Termini,
l'altoparlante nello scompartimento ci augura
«Buon viaggio!»
Le due suore alzano gli occhi al cielo (?)
all'altoparlante (?)
e all'unisono rispondono: «Grazie!»

Questo allora è un *Frisbee* di Dio,

²⁴ NICCOLAI 2012, p. 198.

di Fellini,
delle suore
o mio?
◦25

Cervello che ride – il piatto piange, eccolo qui il primo
frisbee al quadrato!
*26

La prima citazione deriva da *Quiproquo – A Tit fot Tat Poem (Prima e dopo la Stein*, in *Harry's bar e altre poesie*), testo giocato sulla richiesta, da parte di due poeti, di vedersi dedicare una ballata. Qui l'occasione poetica diventa il testo poetico: non soltanto l'occasione della scrittura è già squisitamente poetica, ma lo sviluppo della scrittura compie un passaggio dal metapoetico al metatestuale. In questa non-ballata, infatti, l'io parla soltanto di questa non-ballata. Il frisbee *E le due suore*, da *Frisbees (poesie da lanciare)*, è, invece, costituito da tre strofe che corrispondono a introduzione, svolgimento e conclusione. In quest'ultima, il ripiegamento metatestuale prende la forma di un commento al testo appena scritto ma ancora interno ad esso. La scrittura di Niccolai non fa in tempo a generare un testo che già riflette sul testo in corso. Questa impellenza dirompe nel terzo esempio, tratto da *Favole & Frisbees*. La molla creativa scocca nel frisbee precedente, che finisce con «*My brain laughs*, come quando si dice a carte il piatto | piange»²⁷. Ecco allora che, appena terminato il frisbee, Niccolai acquisisce consapevolezza dell'intuizione appena avuta e la rilancia immediatamente con un altro frisbee. La fase iniziale, che corrisponde a un'autocitazione, e quella conclusiva che funge da didascalia metatestuale, sono differenziate anche dallo stile del carattere, prima corsivo poi tondo.

La seconda abitudine prevede che la deissi testuale si riferisca a un punto ancora più preciso del testo:

Stampati
i *Frisbees*
andrebbero
tanto distanziati
da permettere a chi lo vuole

²⁵ NICCOLAI 2012, p. 267-268.

²⁶ NICCOLAI 2018, p. 77.

²⁷ NICCOLAI 2018, p. 77.

8358618

di scrivere i propri
negli spazi bianchi.
◦

L'8358618

si trova in brutta
lì dove ora
si trova qui
in bella.
Chi sia
io proprio
non lo so.
◦28

Questo mi pare il punto giusto per ricopiare la definizione di *Samsara* di un discepolo buddhista francese: «*Si la névrose est la répétition à l'infini du même scénario, le samsara cette grande roue est la névrose de l'univers*».
[...]»²⁹

Nella prima coppia di frisbee il punto metatestuale è quel misterioso numero di telefono che compare casualmente nel primo e che diventa l'argomento del secondo. Gli avverbi di luogo definiscono nettamente lo spazio deittico: *lì* significa “il verso 6 del frisbee precedente”, *qui* significa “il verso 1 di questo frisbee”. Stavolta il referente è soltanto una porzione ben circoscritta. Nel terzo esempio la porzione è più estesa ma non meno definita, dal momento che la voce poetante stabilisce che il punto adatto alla copiatura della citazione è esattamente lo spazio racchiuso tra virgolette e scritto in corsivo che inizia dopo i due punti e finisce con il punto fermo.

La terza abitudine consiste, infine, in un uso pragmatico della deissi testuale. Questi testi enunciano e preannunciano un'azione di natura testuale che l'autrice, poi, effettivamente compie:

[...]
Al titolo *Frisbees* in copertina
aggiungerò il sottotitolo:
Poesie da lanciare.

²⁸ NICCOLAI 2012, pp. 222-223.

²⁹ NICCOLAI 2018, p. 33.

A questo punto vorrei suggerire un minuto di silenzio.

2001-2005

Quel minuto di silenzio è durato cinque anni, perché ora siamo nel 2010, di anni ne ho settantacinque e ho smesso di scrivere da allora. [...]

[...] Ricordo le occasioni e potrei anche chiudere raccontando quelle, perché no? Ma lo farò in prosa.

Come preannunciato dal primo frisbee riportato, Niccolai ha effettivamente scelto *Frisbees* come titolo e *Poesie da lanciare* come sottotitolo per la sua raccolta del 1994³². Nel secondo, tratto dai *Frisbees della vecchiaia* (Campanotto, 2012), la questione metatestuale diventa più complessa. Innanzitutto, con «questo punto» (1) la voce poetica designa una porzione testuale ben precisa, come notato con la seconda abitudine, che in questo caso corrisponde agli spazi bianchi e al verso «2001-2005» (2). Si tratta di una lapide poetica deposta sopra la poesia grazie al concretismo con cui, a livello grafico, viene reso contemporaneamente il silenzio e lo scorrere del tempo. Ancora una volta si osserva un'accurata orchestrazione della prossemica: l'io poetico vuole che il lettore consideri lo spazio bianco tipografico come segno dei cinque anni passati senza scrittura e lo nomina, perciò, come «quel minuto di silenzio» (3) che «ora» (3) è concluso perché la scrittura è ripresa. Ma la scrittura non è più la stessa di prima: da adesso in poi Niccolai scriverà «in prosa» (15). Lo annuncia alla

³⁰ NICCOLAI 2012, p. 251.

³¹ NICCOLAI 2012, pp. 372-373.

³² Questa pratica coinvolge le nozioni di interattività e di catafora in senso largo. L'interattività è stata teorizzata da Guy Aston (1977) e collocata da Marina Sbisà (1989) al confine del performativo austiniano (1955). La catafora in senso largo è stata definita da Marek Kęsik (1989) e posta da Roska Stojmenova (2017) in un settore liminare della linguistica pragmatica, accanto alla catafora vera e propria. Cfr. § Vittorio Reta.

fine del frisbee, con effetto immediato. I testi successivi seguiranno infatti la sillabazione tipica della prosa – in realtà, questo avviene già nella porzione di questo frisbee successiva al bianco tipografico. Niccolai, tuttavia, più che migrare da un genere all’altro, farà acrobazie in equilibrio in un inter-genere: in *Foto & Frisbee*, un testo inizierà con la domanda «Ma perché vado avanti / a scrivere *frisbees* / con gli “a capo” della / poesia, quando invece / sono solo prosa?»³³, mentre un altro stabilirà che l’incomunicabilità «vale anche per i miei scritti / in prosa (dunque anche questi)»³⁴. Queste dichiarazioni di poetica non possono non essere considerate alla luce della questione relativa alla prosa in prosa³⁵. Il suo inizio, in Italia, ha come data simbolo la pubblicazione del volume *Prosa in prosa* di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale Michele Zaffarano e Andrea Raos, uscito nel 2009 per Le Lettere³⁶. L’invenzione della prosa in prosa si deve a Jean-Marie Gleize³⁷, e così anche quella della postpoesia³⁸, con cui la scrittura di Niccolai dimostra di possedere alcune caratteristiche in comune. Innanzitutto, secondo Gleize, «gli attori della *postpoesia* [...] tendono a pensare il proprio lavoro come qualcosa che sta *al di fuori* della sfera della poesia»³⁹. Inoltre, uno dei tratti indicati come peculiari per gli «oggetti testuali» che circolano a partire dagli anni Ottanta, è che:

si tratta di oggetti profondamente riflessivi, meta-tecnici e meta-discorsivi: fanno quello che dicono, dicono quello che fanno e rendono esplicito (cioè lasciano intravedere) il modo con cui le rappresentazioni che ci formiano condizionano le nostre percezioni e i nostri discorsi⁴⁰.

Riservando a un’altra sede la verifica di una validità delle posizioni di Gleize per la scrittura di Niccolai, si può per il momento notare che, quando la metatestualità sconfina in modo esplicito nella pragmatica, la scrittura “fa quello che dice e dice quello che fa”, proprio come avviene negli esempi di Niccolai annoverati nella sua terza abitudine metatestuale.

³³ NICCOLAI 2016, p. 143.

³⁴ NICCOLAI 2016, p. 163.

³⁵ Per i suoi più recenti sviluppi, dopo la riedizione di *Prosa in prosa*, si può partire da *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* di Claudia Crocco (Carocci, 2021).

³⁶ Ripubblicato nel 2020 da Tic Edizioni, primo della collana “Legend”, con nuove prefazione di Paolo Giovannetti e postfazione di Gian Luca Picconi.

³⁷ cfr. Paolo Zublena, *Poesia in prosa / prosa in prosa* in «Lingua Italiana | Treccani, il portale del sapere», 29 maggio 2015 (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html).

³⁸ cfr. il libro di prossima pubblicazione Jean-Marie GLEIZE, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, Michele Zaffarano (trad.), Tic Edizioni, Roma 2021.

³⁹ GLEIZE 2021 p. 47.

⁴⁰ GLEIZE 2021, p. 48.

3. Patrizia Vicinelli

All'Osteria de' poeti Patrizia Vicinelli incontra Spatola, grazie al quale conosce Villa. Negli anni Sessanta, Vicinelli pubblica testi poetici su «Bab Ilu», «Malebolge» ed «Ex», la rivista di Villa e Mario Diacono; partecipa al terzo convegno del Gruppo 63, tenutosi a La Spezia nel 1966, e alla prima edizione di *Parole sui muri* nel 1967. Pur non essendo una protagonista fissa di Mulino di Bazzano, ha comunque rappresentato un'esperienza artistica trans-mediale unica per quegli anni. Vicinelli scrive un romanzo e un poemetto, compone poesia lineare, visuale e sonora – tutte in una sola raccolta –, assembla collages, disegna, sperimenta in campo cinematografico e teatrale come autrice e attrice, scrive un poema epico usando la tecnica del tazebao, esegue performance inconfondibili. Le sue opere sono state raccolte in *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance* a cura di Cecilia Bello Minciocchi (Le Lettere, 2009), volume al quale è riferita la numerazione di pagina della mappatura:

Lingua: parole (225);

- **lingua orale:** formula (116);
- **lingua scritta:** (co)scrivessero (6), *scrivere* (6, 59).

Nella poesia lineare di Vicinelli il fenomeno metatestuale tende allo zero. Analogamente a Costa, le esigue ma più incisive manifestazioni di metatestualità trovano spazio in ambiti artistici che non si esauriscono con la pagina scritta. Dal dicembre '77 al maggio '78 Vicinelli è stata incarcerata a Rebibbia, dove il 24 maggio 1978, con la collaborazione di circa ottanta detenute, mette in scena *Cenerentola. Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate*, pièce teatrale femminista da lei appositamente composta. Come recita il sottotitolo, l'opera consta di un'alternanza tra ballate e scene. Viene aperta e chiusa ad anello da *La Ballata n. 6*, all'inizio recitata da Cenerentola, alla fine da Cenerentola e dal coro. Entrambe presentano la stessa sequenza metatestuale:

con un gran balzo un salto op-là
getto la maschera e mi vedi qua
sul palcoscenico [...] ⁴¹

Naturalmente, la metatestualità non si realizza con la semplice lettura della pièce, ma soltanto durante la sua messa in scena, quando l'attrice, recitando «mi vedi qua / sul palcoscenico» (20-21), si

⁴¹ VICINELLI 2009, p. 150, vv. 19-21; p. 161, vv. 20-22; p. 171, vv. 19-21.

rivolge al pubblico presente, che si trova di fatto in prossimità del palcoscenico. Il picco metatestuale di Vicinelli, però, è nel film *N. (1) (Errore di gruppo)*, girato nel 1973 con Mario Gianni ed Elio Rumma. In due scene, la voce fuoricampo di Vicinelli, che è anche l'attrice protagonista, recita

Questo film non s'aveva da fare. A me... Veramente a me non mi piace.

E questo film non pensate che sia sul serio. È un errore⁴².

Oltre alla deissi testuale che ha come referente proprio quel film, la menzione della parola *errore* tende a un uso del titolo come nome proprio. Questa tensione si realizza nell'ultima scena (11'28''-11'43''), quando la macchina da presa inquadra un televisore che sta trasmettendo *N. (1) (Errore di gruppo)* e, al comparire della scritta FINE in sovrimpressione, mostra il gruppo di persone che sta guardando la tv, dove si riconosce Vicinelli e si può, così, inferire che si tratti proprio del gruppo che ha realizzato il film *N. (1) (Errore di gruppo)*.

⁴² Mario GIANNI, Elio RUMMA, Patrizia VICINELLI, *N. (1) (Errore di gruppo)*, Karma film, 1973, 3'20''-3'28''; 5'25''-5'32''. Il film è disponibile sul canale YouTube di Mario Gianni (<https://www.youtube.com/watch?v=5Txsm53M2os>).

VI

VITTORIO RETA

L'unica raccolta poetica pubblicata da Vittorio Reta si intitola *Visas*, uscì nel febbraio del 1976 nella collana gialla Feltrinelli, allora diretta da Aldo Tagliaferri. Cecilia Bello Minciocchi, la curatrice dell'edizione nella collana "fuoriformato" de *Le Lettere*, consultando il rendiconto Feltrinelli, ha trovato che la tiratura netta ammontava a 1393 esemplari, di cui 418 venduti, 975 mandati al macero¹. Reta non ricevette soddisfazioni dal suo libro. L'introduzione di Luciano Nanni lo fece infuriare e la raccolta contò solo due recensioni: *Viaggio totale* di Luigi Surdich («Il Secolo XIX», 5 agosto 1976)² e *Il tema della variazione* dell'amico Giorgio Terrone («Tam Tam» n. 13, 1977)³, a cui si aggiunge un'intervista, raccolta da Luigi Vaccari («Il Messaggero», 9 luglio 1976)⁴.

Il titolo significa sia "visti" sia "cose viste"⁵, la raccolta è articolata in tre sezioni: *I. 1969-1970*, *II. Treni 1968*, *III. Sinapsi Synopsis 1975*. Le epigrafi delle prime due sono citazioni da Julia Kristeva, la terza di Philippe Sollers. Tutte e tre danno prova di «consapevolezza metalinguistica e interesse per i rapporti tra fonetica e semantica, tra ritmo e significato», tanto che «uno dei temi fondamentali di *Visas* è il rapporto tra scrittura e articolazione sonora delle parole e delle loro sillabe costitutive, il rapporto tra segno grafico, livello fonetico e contenuto semantico»⁶. Reta dedica la raccolta a Patrizia Vicinelli, con la quale trascorse del tempo a Tangeri, durante il viaggio intrapreso apposta per conoscerla⁷.

1. Mappatura lessicale

Visas è composto da ottantadue testi, le tre sezioni ne annoverano rispettivamente quarantanove, tredici e diciotto. I componimenti che contengono occorrenze lessicali metapoetiche o metalinguistiche ammontano a settanta, dei quali quarantaquattro si trovano nella prima sezione, otto nella seconda e diciotto nella terza. Le indicazioni bibliografiche della mappatura lessicale si riferiscono all'edizione *Le Lettere*, poiché di più facile reperibilità.

¹ C. BELLO MINCIACCHI, *Con parole* altre in Vittorio RETA, *Visas e altre poesie*, C. Bello Minciocchi (ed.), *Le Lettere*, Firenze 2006, p. XV.

² Luigi SURDICH, *Viaggio totale* in «Il Secolo XIX», 5 agosto 1976, poi in RETA 2006, p. 207.

³ Giorgio TERRONE, *Il tema della variazione* in «Tam Tam», n. 13, Geiger, Torino 1977, pp. 3-6.

⁴ Luigi VACCARI, *inerti sugli scogli* in RETA 2006, pp. 203-206.

⁵ BELLO MINCIACCHI 2006, pp. XIX-XX.

⁶ BELLO MINCIACCHI 2006, p. XXII.

⁷ BELLO MINCIACCHI 2009, p. XL.

- **Lingua:** a (101 x 3, 106-107), A (26-27, 41), A'(a) (33-34, 41), dialogo (26-27), discorso (89), E (51), esclamazioni (71), frase (26-27, 49, 89, 103), i (46-47), l (79, 101), *lettera* (28-29, 33-34, 54, 58-59, 60-61, 64-65, 89), letteralmente (97), *lingua* (7, 26-27, 96, 106-107), linguaggio (94), *messaggio* (26-27, 33-34, 44), nome (39), nomenclature (40), o (101), *parola* (7, 8, 9, 10 x 3, 12, 14, 17, 18, 19, 26-27, 28-29, 30, 31-32, 35-36, 37-38 x 4, 41, 46-47, 52, 60-61, 64-65, 66-67 x 2, 74, 85-86, 89, 91, 93, 94, 96, 106-107), parole chiave (106-107), senso (28-29), u (106-107), U (79), verbale (19), w (45);
 - **lingua orale:** ai-je murmuré (58-59), ambiente vocalico (16), *enunciare* (15), dicibile (19), *dire* (9, 12, 15, 20, 26-27 x 4, 30, 31-32, 41, 44, 50, 55, 56-57, 58-59 x 2, 85-86, 89 x 2, 91, 102), *gridare* (58-59), λεχτόν (19), *parlare* (20, 30, 50, 56-57, 100), pronuncia (96), *pronunciare* (60-61), spifferare (106-107, 108), *voce* (15, 28-29, 90), voice x 2 (56-57), voix (35-36);
 - **lettura:** lettura (20, 28-29, 30), illeggibile (106-107);
 - **lingua scritta:** appunti (105), *carattere* (42, 45, 56, 63, 75 x 2), carte d'identità (31-32), cartigli (20), copertina (96), cronache (28-29), epitaffio (62), esergo (64-65, 71), etichette (56-57), documenti (22), epistolare (37-38), foglietto (94), *foglio* (78 x 2, 105), *giornale* (75, 78, 79), graffiti (13, 40), grassetto (92), guida turistica (37-38), in folio (64-65), inchiostro (15), insegne (56-57), *lettera* (12, 30, 33-34, 56-57, 109), ortografico (83-84, 85-86), *pagina* (15, 23, 33-34, 37-38, 63, 74, 79 x 2, 89, 94, 106-107), parentesi (35-36, 40, 52, 75), parole crociate (55), passaporto (22, 31-32), per iscritto (20), piè di pagina (63), piè pagina (63, 104, 106-107), pubblicità (46-47), punteggiatura (104), punti esclamativi (42), riga (106-107), *riscrivere* (56-57), *scritta* (21, 40, 90), scrittura (15, 28-29, 56-57), *scrivere* (8, 31-32, 33-34 x 2, 35-36, 37-38 x 2, 42, 45, 46-47, 56-57, 60-61, 63, 75, 94, 98, 102), sottotitoli (64-65), stampare (74, 96), tagliandi (56-57), *testo* (28-29, 35-36), textessura (37-38), tickets (56-57, 58-59, 63), titolo (54), verbale (33-34), virgole (54), virgolette (42);
 - **linguistica:** /ə/ (96),), /A/ (42 x 2), /a/ (94), accenti (46-47), alfabetizzare (71), anagrammano (83-84, 85-86), casi obliqui (94), coniugare (40), consonanti (52), curva dell'intonazione (89), dieresi (104), dittongata (96), fonazioni (14), fonetiche (104), geminati (96), gerundivi (58-59), /I/ (42 x 2), iato (42), lessico (21, 99), liquide (14), nome comune (74), occlusive (89), ossitone (46-47), /P/ (42), P (33-34, 101 x 4, 106-107), palatale (96), participi presenti (60-61), periodi (42), significanti (54), pronomi (103), prosodia (35-36), /R/ (42), radice -op (63), *sillaba* (40, 44 x 2, 91, 98), *sillabare* (41 x 2), sintassi (106-107, 109), /T/ (42), terza persona (58-59), tratti distintivi (42), /u/ (94), veli palatali (41), vocabolari (55), *vocale* (42, 53, 60-61), vocalico (16), /Z/ (42);
 - **onomastica:** *chiamare* (105), nome (14, 22, 26-27, 44, 49, 55, 98, 105), *nome proprio* (74, 97);
 - **lingue:** araba (46-47), classiche (96), coranici (54, 56), lingua franca (26-27), lingua materna (37-38), orientali (44), Schwa (98), Swaili (26-27), tradurci (96), Wolof (26-27).
- **Letteratura:** bibbia (52), giallo (37-38), glosse (63), op. cit. (17), romanzo (58-59), Torah (19);

- **poesia:** lirica (28-29), poesia (31-32, 72), poetessa (12), poetica (54), visas (31-32 x 2);
 - **metrica e retorica:** *analogia* (28-29, 30, 46-47), cesure (7), *citare* (101), contrari (46-47), melafora (106-107, 108), metafora (43), metrica (105), metriche (30), rima (105), spondei (46-47), stile (54), *verso* (41, 43, 55, 98), dattili (46-47).
- **Semiotica:** cifrare (33-34), codici (37-38), *segnare* (85-86), *segno* (19 x 2, 30, 33-34, 37-38, 41, 54, 83-84, 85-86).

Nella mappatura lessicale va innanzitutto notata la scarsità delle occorrenze afferenti al campo semantico della poesia rispetto, invece, a quelle di ambito linguistico. L'indagine verterà, allora, sul lessico della linguistica, poiché emerge con preponderanza. Ma quali di questi termini appartengono al lessico tecnico della linguistica e quali sono di uso comune? Per stabilirlo si controlleranno i lemmi su tre vocabolari:

- il *Vocabolario di base* (VdB) di Tullio De Mauro, pubblicato come appendice alla *Guida all'uso delle parole* (Editori Riuniti, 1980), fornisce una classificazione il cui contesto temporale combacia con quello in cui è vissuto Reta;
- il *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* (NVdB), curato da De Mauro e pubblicato nel 2016 sul sito della rivista «Internazionale»⁸, permette di verificare se e in che modo l'impiego dei lemmi è ad oggi variato;
- il *Grande dizionario italiano dell'uso* (GRADIT), curato da De Mauro (Utet, 1999), consente di verificare l'ambito di appartenenza del lessico specialistico.

Un lemma, per essere considerato specialistico, dovrà risultare assente sia dal VdB sia dal NVdB⁹ e nel GRADIT presentare la marca d'uso TS¹⁰ (tecnico-specialistico) con la specifica ling. (linguistica), gramm. (grammatica) o fon. (fonetica). Il raffronto permetterà di stilare una lista di vocaboli che sono appartenuti al lessico della linguistica dagli anni Settanta fino ai giorni nostri. Questa doppia caratteristica è di vitale importanza, dal momento che la mappatura lessicale dipende inevitabilmente dall'epoca in cui viene redatta.

⁸ *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, Tullio De Mauro (ed.), «Internazionale» 2016 (<https://www.dropbox.com/s/mkcyo53m15ktbnp/nuovovocabolariodibase.pdf?dl=0>).

⁹ In entrambi l'utilizzo del grassetto, del tondo o del corsivo ha un preciso significato: il grassetto indica il vocabolario fondamentale, il tondo il vocabolario di alto uso, il corsivo il vocabolario di alta disponibilità cfr. T. DE MAURO, *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 149.

¹⁰ Le marche d'uso del GRADIT sono: FO (fondamentale), AU (alto uso), AD (alta disponibilità), CO (comune), TS (tecnico-specialistico), LE (letterario), RE (regionale), DI (dialettale), ES (esotismo), OB (obsoleto) cfr. Tullio DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, I, Utet, Torino 1999, pp. XX-XXI.

<i>Visas (1976)</i>		lemma	VdB (1980)	NVdB (2016)	GRADIT (1999)
occorrenza lessicale	pag. ed. 2006				Marca d'uso
/A/ /a/	42 x 2 94	a	/	/	⁴ a simb. TS ling.
accenti	46-47	accento	accento	accento s.m.	AD > AD-TS ling.
alfabetizzare	71	alfabetizzare	/	/	CO
anagrammano	83-84 85-86	anagrammare	/	/	CO
casi obliqui ^a	94	caso, obliquo	caso , /	caso s.m., /	obliquo CO > caso obliquo TS ling.
coniugare	40	coniugare	/	/	CO-TS > TS gramm.
consonanti	52	consonante	consonante	<i>consonante</i> s.f.	AD-TS fon.
curva dell'intonazione ^a	89	curva, intonazione	/	/	curva FO > curva di intonazione TS ling.
dieresi	104	dieresi	/	/	TS > fon.
dittongata	96	dittongare	/	/	TS fon.
fonetiche	104	fonetico	/	/	TS ling.
frase	26-27 49 89 103	frase	frase	frase s.f.	FO > TS ling.
geminati	96	geminato	/	/	> TS ling., gramm.
gerundivi	58-59	gerundivo	/	/	TS gramm.
/I/	42 x 2	i	/	¹ i s.f. e m.inv.	⁶ i simb. TS ling.
iato	42	iato	/	/	TS > TS fon.
lessico	21 99	lessico	/	/	CO-TS > TS ling.
liquide fonazioni ^a	14	liquido fonazione	liquido /	liquido agg. /	AU > agg. TS fon TS > TS fon.
nome comune	74	nome, comune,	nome , comune agg.,	nome s.m., comune agg.,	nome FO > nome comune TS gramm. ling.
occlusive	89	occlusiva	/	/	TS fon.
ortografico	83-84 85-86	ortografico	/	/	CO

ossitone	46-47	ossitono	/	/	TS ling.
/P/	42	p	/	/	² p simb. TS ling.
palatale	96	palatale	/	/	TS > TS fon.
participi presenti ^a	60-61	participio, presente	/	/	participio TS gramm. > participio presente TS gramm.
periodi ^a	42	periodo	presente periodo	presente agg. periodo s.m.	FO > TS gramm.
significanti ^b	54	significante agg.	/	/	agg. LE > s.m. TS ling.
pronome	103	pronome	/	/	TS gramm.
prosodia	35-36	prosodia	/	/	TS > TS gramm., metr., lett., ling.
/R/	42	r	/	/	² r simb. TS ling.
radice -op ^a	63	radice	radice	radice s.f.	AU > TS ling.
schwa	98	schwa	/	/	ES ted. TS ling.
sillaba sillabe	91 40 44 98	sillaba	<i>sillaba</i>	<i>sillaba</i> s.f.	AD
sillabe	44				
sillabarsi	41	sillabare	/	/	CO
sillabata	41				
sintassi	106-107 109	sintassi	/	/	CO-TS ling. > TS ling.
/T/	42	t	/	/	² t TS ling.
terza persona	58-59	terzo, persona	terzo persona	terzo agg. num. ord., s.m. persona s.f.	terzo FO > terza persona TS gramm., ling.
tratti distintivi	42	tratto, distintivo	tratto <i>distintivo</i>	tratto s.m. <i>distintivo</i> agg.	tratto FO > tratto distintivo TS ling.
/u/	94	u	/	/	² u simb. TS ling.
veli palatali	41	velo, cfr. palatale	velo, cfr. palatale	velo s.m., cfr. palatale	AU > velo palatino TS anat., cfr. palatale
vocale vocali	42 53 60-61	vocale	<i>vocale</i>	vocale s.f.	vocale s.f. AD-TS > TS fon., AD
vocalico	16	vocalico	/	/	TS fon.
/Z/	42	z	/	/	² z simb. TS ling.

^a = termine presente nel VdB e nel NVdB ma la cui accezione propriamente linguistica si discosta considerevolmente dal significato primario.

^b = nel GRADIT l'accezione linguistica è contemplata solo per il sostantivo, mentre il GDLI la include anche per l'aggettivo: «5. Nella linguistica saussuriana, immagine (acustica, grafica o visiva) che costituisce l'elemento formale o la faccia esterna del segno (e il significato ne esprime il contenuto). – Per estens.: l'insieme degli elementi formali di un'opera pittorica, cinematografica, ecc. [...] – Con valore aggett.: che esprime tale elemento formale». Siccome il NVdB non fornisce una definizione specifica per l'accezione con cui l'aggettivo *significante* è impiegato nel sintagma «pratiche significanti», esso può figurare come voce del lessico tecnico-specialistico. Va, inoltre, aggiunto che *pratica significante* fa parte della terminologia impiegata a partire dagli anni Sessanta da Kristeva (cfr. *Mentre infuriano sul tuo corpo self-righteousness*).

Grazie alla tavola sinottica è possibile isolare le voci tecnico-specialistiche della linguistica:

/A/ (42 x 2), casi obliqui (94), curva dell'intonazione (89), dieresi (104), dittongata (96), fonetiche (104), geminati (96), gerundivi (58-59), /I/ (42 x 2), iato (42), liquide fonazioni (14), occlusive (89), /P/ (42), palatale (96), ossitone (46-47), participi presenti (60-61), periodi (42), significanti (54), pronomi (103), prosodia (35-36), /R/ (42), radice (63), schwa (98), /T/ (42), terza persona (58-59), tratti distintivi (42), /u/ (94), veli palatali (41), vocalico (16), /Z/ (42).

Il corpus oggetto d'indagine comprende, dunque, i testi che contengono queste occorrenze. A questi saranno aggiunti altri due testi, dove il poeta fornisce descrizioni o esemplificazioni di fenomeni linguistici adottando le convenzioni grafiche della disciplina (*Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi e Avevo pensato un sommario per te*).

2. Lessico linguistico e corporeo

In un gruppo di testi con lessico specialistico, l'ambito semantico relativo al corpo ricopre un ruolo peculiare. *Se mi autoconservo ora permutando i geni su un nome inventato* è il primo testo in cui Reta impiega il lessico tecnico della linguistica:

Se mi autoconservo ora permutando i geni su un nome inventato
ma comunque presente, calpestandoti le dita quasi ogni giorno
secondo me impossibile oltraggiare di ora in ora la continua espiazione
che non passa come quando tutto è come prima, già in parecchi (io compre-

so

si sono lamentati dei tuoi denti,
potresti sbucciare l'avorio con arpioni animali ed anche fare sintesi

più rapide

scricchiolii di grilli e setacci per le stelle,
 continuare così così per affidare qualcosa, i gemiti di piano piano come
 strisce
 che ho visto fra gli spazi delle tue dita
 e le parole che diventano una due frecce nella stessa direzione, opposte
 perché rosse? Che indicano dove in che punto?
 E disperdo fra scanalature lo scorrimento di liquide fonazioni,
 le acque marce delle discese delle casbah, da gettare assieme ai ritagli
 degli avvenimenti, ai colori ridotti a pezzi¹¹.

L'impianto metrico basato sul verso lungo si dimostra debitore nei confronti della poesia di Sanguineti¹², gli emistichi dislocati a destra danno l'illusione di una divisione in strofe, di fatto assente. Si possono individuare alcuni endecasillabi sia in versi singoli sia in emistichi di versi più lunghi: «secondo me impossibile oltraggiare», «di ora in ora la continua espiazione» (3), «si sono lamentati dei tuoi denti» (6), «ed anche fare sintesi / più rapide» (7-8), «due frecce nella stessa direzione» (13), «da gettare assieme ai ritagli» (16); e degli ottonari: «se mi autoconservo ora» (1), «già in parecchi (io compre- / so)» (4-5), «ed anche fare sintesi / più rapide» (7-8), «per affidare qualcosa» (10). L'autore ricorre, inoltre, a una spaziatura non convenzionale che al verso 14 aumenta graficamente lo stacco tra le due proposizioni interrogative. L'io poetico viene colto nell'atto di disperdere le *fonazioni*, termine con cui è concordato l'aggettivo *liquide* (15). A partire da questo sintagma, formato da due voci del lessico fonetico, il poeta rivitalizza la cataresi che normalmente caratterizza l'aggettivo nella sua accezione linguistica considerando il significato di liquidità in senso letterale: le «liquide fonazioni» scorrono attraverso delle scanalature (15) e sono paragonate alle «acque marce» scaturenti dalla *casbah* (16). La natura residuale caratterizza anche la destinazione comune alle fonazioni, alle acque, ai «ritagli / degli avvenimenti» (16) e ai «colori ridotti a pezzi» (17). Un analogo flusso interstiziale compare quando l'io vede «i gemiti di piano piano come / strisce» (10-11) attraverso gli «spazi» tra le dita del tu (12). Il componimento annovera anche termini metalinguistici non specialistici. Il *nome* è «inventato / ma comunque presente» (1-2). Le *parole* sono frecce di colore rosso, uguali nella direzione ma opposte nel verso, in una descrizione che potrebbe provenire dal capitolo sui vettori di un manuale di geometria (13); ma il punto che indicano rimane oggetto di un'interrogativa senza risposta (14). Il corpo è presente a frammenti: del tu si vedono solo le *dita* (2, 12) e i *denti* (6), dell'io i *geni* (1), del regno animale gli *arpioni* (7).

¹¹ RETA 2006, p. 14.

¹² La numerazione dei versi qui adottata è ricalcata su quella proposta da Erminio Risso per *Laborintus* (cfr. Edoardo SANGUINETI, *Laborintus*, Erminio Risso, ed., Manni, Lecce 2006), particolarmente funzionale poiché considera ogni riga un verso a sé stante, permettendo così di trarsi dall'impaccio di stabilire di volta in volta se una coppia di emistichi formi o meno un verso a gradino – concetto metrico che appartiene a testi analizzabili secondo le scansioni tradizionali.

Alcune di queste porzioni corporee si ripresentano in *In qualunque direzione vada sono a corto di vene*: «vene di sangue» (1), «i tuoi archi sopraccigliari» (4), «il tuo sorriso» (14), «sulle tue dita» (15). Il contesto rimane la *casbah* (13) e l'aggettivo linguistico compare anche in questo caso nel finale:

[...]

i disegni ottenuti da un film a raggi x, mi drappeggio il tuo sorriso
dimostro la mancanza sulle tue dita, ambiente vocalico di colori
sul luogo che indicano le frecce, in cui furono scattate le fotografie
su quella città d'oltretomba,
il momento preciso
un grumo di flash inutilizzati¹³.

Ora le frecce contribuiscono a una segnaletica oltretombale. Il poeta ha menzionato le «scale della casbah» (13) come se si trattasse di una versione disambientata del mito di Orfeo ed Euridice. Le frecce ritagliano un loro «ambiente vocalico di colori» (15), una metafora – applicabile alla segnaletica stradale nel mondo superno – che passa attraverso l'allusione alle celebri *Voyelles* di Rimbaud¹⁴. Le fotografie conferiscono una connotazione turistica alla scena, che si svolge al buio per via dei «film a raggi x» (14) e dei «flash inutilizzati» (19); ma anche perché c'era «uno sprazzo di luce che / si era aperto fra i tuoi archi sopraccigliari (ancora ora ne vado alla ricerca)» (3-4).

Anche *Dei graffiti in fronte e sul mento che non hai* contiene delle indicazioni per una dimensione ultraterrena:

dei graffiti in fronte e sul mento che non hai, sillabe a quadretti
dalla tua spalla d'osso si dipartono informazioni sfasciate per l'aldilà
anche se io ho seguito filamenti di giravolte da capogiro per seguirti
nelle scritte sui muri a carboncino
nelle fessure
se si alternano metodi che attraversano
che informino nuove leggi
saccheggiando ogni orientamento
disperdendo fili e tracce, da parentesi potresti coniugare nomenclature all'infinito
sul termine presenza,
io potrei portare brandelli di percorsi, tentativi

¹³ RETA 2006, p. 16, vv. 14-19.

¹⁴ Arthur RIMBAUD, *Poesie*, Gian Piero Bona (trad.), Einaudi, Torino 1973, pp. 200-201.

Il tu diventa ora una segnaletica vivente, in quanto fornisce «informazioni sfasciate per l'aldilà» (2). Il suo corpo si presenta di nuovo a brandelli: *fronte*, *mento* (1), «spalla d'osso» (2). La scrittura murale funge da tramite con l'io: sebbene i *graffiti* (1) non siano disegnati su di lei, le «scritte sui muri» (4) indicano al poeta la strada per seguirla. Anzi, sono esse stesse la strada in cui seguirla, se si considera la preposizione impiegata in «per seguirti / nelle scritte» (3-4). Allora i «filamenti di giravolte da capogiro» (3) possono essere intesi nel loro significato letterale, cioè come linee scritte a carboncino. La frammentarietà che caratterizza le parole, presenti non come interi ma come *sillabe* (1) – le quali forniscono informazioni soltanto *sfasciate* (2) – interessa anche le azioni da lui tentate, lacerate in *brandelli* (11) e in *segmenti* (13). Non troppo diversamente, il tu compie «filamenti di giravolte» (3), disperde «fili e tracce» (9), e questo assottigliamento si riverbera nelle «fessure» tra i muri (5). La voce del lessico tecnico è collocata all'interno di ciò che l'io suggerisce di fare al *tu*, ossia «coniugare nomenclature all'infinito / sul termine presenza» (9-10). Il verbo specialistico della grammatica regge un sostantivo specialistico della biologia e in unione con «all'infinito» forma un'espressione altrettanto tipica della grammatica che qui, per assurdo, è impiegata come sostantivo.

Il canale comunicativo attraverso cui passano le informazioni tra il poeta e il personaggio femminile funziona in senso inverso in *Più che ogni cosa, solo una vera ragione*:

più che ogni cosa, solo una vera ragione in the sky,
 anche se l'inverno è ovunque io ti raggiungerò
 colpendoti di sette 7 stelle una
 corona di cinta aureo violetta,
 coltiva i sogni attorno alle vene colorate,
 sarai la prima a sapere notizie da cassette d'ottone del post office
 che ti manderà un vaglia per telefono con cuori ed auguri spiaccicati e
 se si frantumasse un vetro appariresti diafana e beffarda dietro un pannello blu
 DALMAR & qualcosaltro, pubblicità araba per i tuoi occhi
 tutto slegato da fibbie che mi trattengono un respiro technicolor
 (ho preso il battello per Algesiras
 con le babouches ripiene di mandanga)
 e contribuisce a fare della terra un incavo dove fare naufragare il tuo grembo,
 dove il mare anche lui entrato è ok diventato una nave di pietra fina

¹⁵ RETA 2006, p. 40.

comunemente interessa il sintagma “palma della mano”: il poeta sviluppa il significato arboreo del sostantivo *palme* perché vi acclude il complemento di specificazione «di un viale». Nella *mente* dell’io poetico le *parole ossitone* possiedono «accenti monchi» (19) e «i contrari diventano analogie» (20). A monte del verso 18, invece, percorrendo la *mise en abyme* che conduce dal cuore all’acquario (15), si trovano i «dattili e spondei che si incarnino in carne» (16). Segue l’enumerazione caotica in asindeto dove compare il «cielo con la i marcata» (17), ossia l’indicazione su come la parola *cielo* è pronunciata nelle parlate meridionali. Inoltre, a partire dalla figura etimologica «si incarnino in carne» (16) è possibile leggere i versi 16-18 come la descrizione di una placenta metrica, soprattutto se considerati alla luce dei versi 13 e 14: il *mare* (14) e l’*acquario* (15) evocano il liquido amniotico che permette la gestazione di dattili e spondei all’interno del *grembo* (13).

L’attenzione rivolta agli accenti è riflessa metricamente nell’alta frequenza di endecasillabi, che, come notato per *Se mi autoconservo ora permutando i geni su un nome inventato*, possono occupare l’intera estensione di un verso o un suo emistichio:

«[...] solo una vera ragione in the sky» (1); «corona di cinta aureo violetta» (4); «sarai la prima a sapere notizie da cassette d’ottone del post office» (6); «che ti manderà un vaglia per telefono con cuori ed auguri spiaccicati» (7); «[...] pubblicità araba per i tuoi occhi» (9); «tutto slegato da fibbie che mi trattengono un respiro technicolor» (10); «con le babouches ripiene di mandanga» (12); «[...] dove fare naufragare il tuo grembo» (13); «dove il mare anche lui entrato è [...]» (14); «come un cuore nel cuore un acquario [...]», (15); «le palme di un viale reiterato [...]» (17); «che emanano purezza, opposizioni [...]» (21); «[...] dalle ellissi delle curve astrologiche» (22); «vista dal buco di una serratura» (28); «come pegni insolubili di un valore d’uso, usuale, inconsulto» (29); «abbandonasti mobilia e vestiti smessi in una casa in cima al cielo» (30); «ad ogni viaggio per ogni espiazione» (32); «[...] che a frammenti / perché è un talismano» (33-34).

L’ultimo endecasillabo, suddiviso nei due versi conclusivi, identifica, infine, la *proprietà* con un *talismano* in virtù del suo carattere ontologicamente frammentario, suggerendo un’analogia con il trattamento che il poeta riserva al corpo femminile.

Anche in *Avrei dovuto partire dalle vene incolori* torna il sostantivo *frammenti* (27), questa volta in concomitanza con la *merce* (28). Il corpo viene ancora scorciato in *vene*, qui non più *colorate* ma *incolori* (1):

avrei dovuto partire dalle vene incolori
 toccando il fondo con dei gerundivi che non usano più,
 che rientrano nel gioco engorgé (c’est tout dire)
 ai-je murmuré allucinations

bruciato il sesso grigio degli antenati, non andate da nessuna parte?
 Cherie (non vorrei passare delle notti aux menottes a Regina Coeli)
 en plus presi quel battello Sveti Ludra, fino a Dubrovnik?
 una leggenda a colori, dissi io voilà le mot de la fin, che ho
 trovato corridoi da trip fra una stazione e l'altra, il
 métro jusqu'à Clignancourt, preferirei Mandrake
 rispose in un panico rosa (il solo assente) di gabbiette traforate
 perché si è perduta nelle lettere dei tickets, sai poi
 ho fatto tutto il giro delle mura, 3 Km, il perimetro dell'epidermide
 5 dinari-dirhams in tutto, una miseria dall'alto
 era disparu quella notte come da Tanger gridando: ti uccido.
 Passarono settimane junkie, mezzi addict mezzi no
 transfuga dallo shtelt, pum pum, Peter caduto, pam
 con tutto un passato connaturato alla sua di lei persona
 (che non gli appartiene)
 oh voglio dirti, il romanzo in terza persona
 (si si j'ai pris des notes pour ça)
 in un gioco di dissolvenze
 basandomi su notizie di seconda mano
 tipo: ricucire un angolo in uno specchio oppure
 crearsi uno spazio in una cella 1,50 M PER DUE, con prese d'aria

 che poi l'universo infranto non è uno specchio dove
 ci si vede in due, i cui frammenti riflettono il mondo
 che degrada a merce ogni valore,
 il criterio della scelta sai è il fuoco
 di cui siamo fatti noi due.

Dubrovnik December 72¹⁷

Dall'aggettivo *incolori* (1), contravvenendo al suo significato, promana una serie di piste cromatiche e sinestetiche: «il grigio sesso degli antenati» (5), «una leggenda a colori» (8), «un panico rosa» (11). Dopo *vene* intervengono tre termini inglesi afferenti al campo semantico delle sostanze: *trip* (9), *junkie*, *addict* (16). Gli altri inserti alloglotti sono per la maggior parte francesi, tra cui due toponimi: il quartiere parigino Clignancourt (10), nel 18^e arrondissement, e Tangeri, in grafia francofona (15). La notazione «shtelt» (17) è, invece, il risultato della metatesi consonantica applicata al sostantivo *shtetl*, impiegato in Europa orientale per indicare il villaggio di cultura e lingua yiddish. All'area est-europea appartiene anche l'aggettivo croato *Sveti* (7), che significa “santo”, e richiama l'attenzione

¹⁷ RETA 2006, pp. 58-59.

sulla notazione a pedice del componimento. Il termine che lo segue dopo uno spazio bianco, «Ludra», in italiano sarebbe il femminile singolare dell'aggettivo dialettale di area settentrionale *ludro*, con significato di “mascalzone” o di “avido”¹⁸.

In questo testo l'io poetico si arrischia a tracciare un contorno del corpo femminile, paragonandolo a «il perimetro dell'epidermide» e a «il giro delle mura» (13). Il risultato è, però, un insieme vuoto, soprattutto per via del «passato connaturato alla sua di lei persona» (18) che viene immediatamente cancellato dalla parentetica «(che non gli appartiene)» (19). Il sostantivo *persona* è ripetuto subito dopo nella sua accezione grammaticale, «il romanzo in terza persona» (20), accentuandone così l'astrazione. Si dimostra fatalmente illusorio non soltanto il tentativo di descrivere il corpo della dedicataria nella sua interezza ma anche quello di dar vita con lei a una coppia. Il complemento di misura riferito alla cella «1,50 M PER DUE» (25) scioglie a parole l'abbreviazione “x 2”, suggerendo l'interpretazione non matematica del sintagma come complemento di termine “per due (persone)”. Tuttavia, il fatto che nello specchio «ci si vede in due» (27) non implica la presenza di due persone. Nel verso conclusivo, però, il poeta azzarda la relativa alla prima persona plurale «di cui siamo fatti noi due» (30) che ha come antecedente il *fuoco* (29). Il legame con la destinataria femminile trova finalmente una connotazione, nonostante non comporti una vicinanza prossemica. L'altra occorrenza del lessico grammaticale è il nome dell'aggettivo verbale latino, «gerundivi che non usano più» (2), di cui il poeta esplicita la vetustà.

Anche nel testo seguente, *L'insieme di diverse linee dritte e unite*, ricorre il nome di una forma verbale, cioè «participi presenti» (35). Nella prima parte agisce un nuovo tipo di canale che trasmette informazioni, ossia i tubi che «portano notizie pneumatiche» (3). Tornano anche i riferimenti geografici francofoni, in particolare «MarshannTanger Nov. 1971» (6), un quartiere di Tangeri confinante con la *casbah* (4); «Tan Tan» (27), una città nel sud del Marocco; «les remparts de Mogador» (26). Mogador è il nome che nel VII sec. d.C. i marinai portoghesi diedero alla città di Essaouira, nel Marocco centrale. I *remparts* sono i merli che i portoghesi costruirono nel 1506 a protezione del Castelo Real, poi distrutti nel Settecento dal sultano Mohammed III. Dopo una tappa a «S. Marco (Venezia, rapido 18,30)» (31), l'ambientazione torna francofona:

Se ci fosse ancora qualcosa da vedere
cercherei le tue labbra su uno
schermo mormorante participi presenti,
le lunghe dita, i gialli
come i denti che invadono i confini,

¹⁸ GDLI, s. v.

vaporizzata,

un rail di desiderio

le palpebre liberano lettere in oro

polverizzate nell'indigo operation viragovicinelli

le palpebre si frantumano lontano su una spiaggia di

lontano fra due all'erta

stuff in contatto con la terra

i mostri alati di bronzo

la fontana di St. Michel

oubli, 23 - Dec. 72 impasse Villa de Guelma¹⁹

La «fontana di St. Michel» (46) si trova nell'omonima piazza del quartiere latino di Parigi; i «mostri alati di bronzo» (45) fanno realmente parte del plesso scultoreo della fontana, disegnata nel 1860 dall'architetto Gabriel Davidou, mentre i due grifoni bronzei furono realizzati dallo scultore Henri Alfred Jacquemart e collocati ai lati della nicchia centrale, che contiene il gruppo in bronzo *Saint Michel terrassant le Démon* dello scultore Francisque Duret. Villa de Guelma (47) è una via del quartiere Grandes Carrières, nel 18^e *arrondissement*, che prende il nome dall'omonima città del nord-est dell'Algeria. Il poeta la indica come «impasse Villa de Guelma», impiegando la corretta terminologia urbanistica che la designa quale strada chiusa.

I *participi presenti* (35) hanno a che fare direttamente con il personaggio Vicinelli, scomposta anche qui in *labbra* (34), *dita* (36), *denti* (37) e *palpebre* (40, 42). L'io poetico si trova ancora impegnato nella sua *quête*, complicata ulteriormente dalla presenza dello *schermo* (35) che si frappone tra di loro. Conia per lei l'epiteto «viragovicinelli» (41) e lo collega all'espressione «indigo operation», il nome di uno dei piani di guerra statunitensi attuati durante la Seconda guerra mondiale e denominati secondo un codice di colori. Ogni colore corrispondeva allo Stato a cui un piano era riferito, l'«operazione indaco» riguardava l'Islanda, allora sotto il dominio della Danimarca occupata dalla Germania, e venne lanciata il 7 luglio 1941 con uno sbarco della marina statunitense volto ad assicurare il traffico navale inglese lungo l'Atlantico²⁰. Allora la *spiaggia* (42) potrebbe evocare quella islandese su cui è avvenuto lo sbarco, mentre i «denti che invadono i confini» (37) fungerebbero da introduzione all'affondo storico. L'ambientazione litoranea fornisce, inoltre, il contesto all'interno del quale si insinua la presenza dei due grifoni di Saint Michel, che verrebbero così anticipati da «fra due all'erta / stuff in contatto con la terra» (43-44). In questo testo, quindi, le coordinate geografiche si intersecano

¹⁹ RETA 2006, pp. 60-61, vv. 33-47.

²⁰ Martin GILBERT, *La grande storia della Seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2017, p. 277.

con riferimenti storici. Con l'operazione indaco il poeta declina in chiave storica il cromatismo, qui rinvenibile nelle «frasi incolori» (7) e nel *giallo* (36) assimilato ai denti.

Il cromatismo riguarda un elemento corporeo anche ne *L'ultima pagina scritta a forma di rombo*:

L'ultima pagina scritta a forma di rombo
nel mese di Adar, su tre colonne con glosse in alto
a pie' pagina in carattere minuto
fra un viaggio in aereo e un atterraggio frikki frikki in una diaspora orientale
per aprirti un enorme drive self,
un varco blu fra le ciglia
gridando l'okay per tickets strausati, come come una roulette di velluto
l'enjeu è sempre una radice -op vederti epsipsomai ah!
i tuoi sette orifizi all'enigmatico
che suddividono ormai l'universo in sette aperture
che coincidono al tuo corpo, in der mensch als symbol²¹

L'io poetico descrive gli occhi del tu attraverso la perifrasi «fra le ciglia» e li considera uno spazio in cui aprire «un varco blu» (6); del suo corpo, nella conclusione, menziona poi i «sette orifizi» (9). Sebbene non siano sette, bensì nove, i varchi aperti nel corpo sono il nucleo di *Andando in cerca di granate* di Guillaume Apollinaire, pubblicato nella raccolta postuma *Poèmes a Lou*²². Dopo le prime tre, il testo si articola in nove strofe, ciascuna corrispondente a una delle nove porte del corpo dell'amata (13, 15), che l'io lirico ha tutte aperte (14) ma che ora si sono tutte richiuse (16). Oltre alle porte, che corrispondono a *occhi* (22, 29), *orecchie* (33, 39), *bocca* (51), *narici* (59, 69), *sedere* (76) e «la porta che le tue mani sanno così / bene aprire» (88-89); si vedono altri frammenti fisici di Lou, come le *palpebre* (27), l'*aorta* (31), ancora l'*orecchio* (36) e la *bocca* (45), le *ascelle* (56), le *labbra* (62), le *reni* (73), le *mani* (88)²³. Giorgio Caproni, nella nota relativa a questo componimento, rileva che a prima vista emerge un «gusto ossessivo – tipico dei decadenti – di scindere la persona della donna in parti a sé stanti, ciascuna covata cupidamente come un feticcio»²⁴. Nella poesia di Reta agisce il medesimo filtro poetico, che immancabilmente seziona e frantuma il corpo femminile. Nel testo di Apollinaire esso risulta applicato anche all'io lirico, del quale compaiono i *testicoli*, il *cervello* (3), il *cuore* (21, 26), le *arterie* (32), le *braccia* (11, 67). Caproni sottolinea, poi, che Apollinaire «finge di credere che le porte di Lou possano un giorno riaprirsi per lui, ma sa bene che questo non

²¹ RETA 2006, p. 63.

²² Guillaume APOLLINAIRE, *Poesie*, G. Caproni (trad.), Rizzoli, Milano 1979, pp. 266-273.

²³ APOLLINAIRE 1979, pp. 272-273.

²⁴ APOLLINAIRE 1979, p. 267.

avverrà»²⁵, confermando un'ulteriore intersezione tra i motivi poetici dei due autori. Infine, *Andando in cerca di granate* contiene dei toponimi riferiti a un viaggio compiuto con Lou in Costa Azzurra: il primo giorno a Nizza (19), l'albergo a Cagnes-sur-Mer (25), il treno da Grasse (43). Occorre, però, notare che ne *L'ultima pagina scritta a forma di rombo* Reta non inserisce, come altrove, delle coordinate geografiche, né altri frammenti fisici femminili oltre alle ciglia. Figura, però, il sostantivo *corpo* (11), che considera finalmente la dedicataria come entità fisica intera, secondo una scelta simile a quella di *persona* in *Avrei dovuto partire dalle vene incolori*. Va, tuttavia, considerato il contesto in cui il termine è inserito. La chiusa del verso, «der mensch als symbol» (11), corrisponde al titolo dell'opera dello psicanalista tedesco Georg Groddeck pubblicata nel 1933. Contemporaneo di Freud, Groddeck è considerato il fondatore della psicosomatica, pseudo-scienza basata sul simbolismo degli organi del corpo e sull'applicazione della psicoanalisi alla cura delle affezioni somatiche. L'opera risulta tuttora priva di una traduzione italiana, ma nel 1969 Adelphi pubblicò la traduzione della raccolta di saggi *Il linguaggio dell'Es*, che ne includeva due provenienti da *Der Mensch als Symbol*. La seconda edizione uscì nel 1975 per Mondadori, con l'introduzione di Aldo Tagliaferri, a cui Reta mandò il dattiloscritto di *Visas* per la pubblicazione presso Feltrinelli. Nel 1973, sempre per Mondadori e con l'introduzione di Tagliaferri, era uscita anche la traduzione de *Il libro dell'Es*.

Nel saggio *La coazione a simbolizzare* Groddeck prende come esempio la favola di Biancaneve, della quale intende mostrare i «nudi simboli». A suo parere, Biancaneve rappresenterebbe i genitali femminili, in quanto il colore bianco simboleggia il corpo e la verginità, il rosso il sangue, l'ebano i peli. La volontà della matrigna di far uccidere Biancaneve è il simbolo al contempo del proprio desiderio di deflorazione e della vergogna di provare tale desiderio. Il ragionamento procede in questo modo, finché l'autore illustra la simbologia del numero sette legato al femminile:

il nano è un ben noto simbolo del membro flaccido: il numero sette indica testa, tronco, arti e membro; l'uomo è il sacro sette, e la donna, invece, è il sette malvagio, castrato²⁶.

La relativa nota a piè di pagina della traduttrice Maria Gregorio chiarisce un nodo fondamentale:

la parola strega (*Hexe*) non deriva certamente dalla parola sei (*sechs*); tuttavia nell'analisi viene spesso posta in relazione con il sei, e sei è il sette cui manca l'uno, l'uomo castrato [...]. L'equazione strega-donna-madre ricorre sovente²⁷.

²⁵ APOLLINAIRE 1979, p. 267.

²⁶ Georg GRODDECK, *Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Maria Gregorio (trad.), Adelphi, Milano 1969, p. 53.

²⁷ GRODDECK 1969, p. 53.

La simbologia numerica dalla psicosomatica di Groddeck si traduce nella poesia di Reta con l'identificazione tra il numero sette e il genere femminile, e si contamina con il sistema dei portali di Apollinaire. Sulla «radice -op vederti epsipsomai» (8) può fornire notizie *Del vivere e morire*, l'altro saggio di *Der Mensch als Symbol* incluso ne *Il linguaggio dell'Es*. Qui Groddeck risale ai significati simbolici costruendo percorsi paraetimologici, come ad esempio:

più di una volta ho già fatto cenno all'intima affinità esistente fra concepimento e morte. La morte del maschio (eiaculazione e conseguente flaccidità) è la condizione del divenire. [...] La parola *sterben* («morire»; ingl. *to starve* «morire di fame») sembra significare in origine «affaticarsi», «lavorare» (ant. nord. *starf*, «lavoro», *starfa* «affaticarsi», *stjarfe* «tetano»). La stessa affinità di significato si riscontra in greco, dove *κάμνω* significa «affaticare», *καμόντες* sono i trapassati (radice *kam-*, *cema-*, *cme-* «stancarsi», «affaticarsi»)²⁸.

Tentando un'operazione analoga, Reta traslittera la radice *όπ-* e la fa seguire da *vederti* (8), indicandola correttamente come radice del verbo *όράω*. Ma «epsipsomai», la forma che ci si aspetterebbe corrispondere alla traslitterazione del verbo greco corrispondente a «vederti» è una parola inventata, ricalcata su un futuro mediopassivo di prima persona singolare. La voce del verbo *όράω* più simile dal punto di vista fonico è il futuro mediopassivo *όψομαι*; oppure, esulando dall'area semantica della vista, si può pensare a *έψομαι*, futuro mediopassivo di *έπομαι* “seguo”, o a *έψηθήσομαι*, futuro mediopassivo di *έψω* “cuocio”. Da un lato bisogna ricordare che la pratica della citazione a memoria, con i conseguenti errori ortografici contraddistingue anche «Algesiras» in *Più che ogni cosa, solo una vera ragione*. Dall'altro lato non è da escludere un sabotaggio nei confronti della pseudo-scienza di Groddeck, che si esprimerebbe anche nell'interiezione *ah!* che segue lo pseudo-futuro e conclude il verso 8.

Per quanto riguarda il plurilinguismo, va notato innanzitutto l'ebraico *Adar* (2), il nome del dodicesimo mese del calendario ebraico, corrispondente al periodo lunare febbraio-marzo. Per sette volte nell'arco di diciannove anni e con cadenza irregolare, il mese di Adar viene raddoppiato in un tredicesimo mese, Adar II, per riallineare il calendario ebraico, che ha base lunare, al calendario solare. In questo modo la Pèsach può essere celebrata sempre in primavera. Secondo la tradizione talmudica, inoltre, nel settimo giorno di Adar cade la ricorrenza sia della nascita sia della morte di Mosè: durante il Medioevo in Egitto veniva celebrato come giorno di preghiera²⁹. Prima di essere esplicitato nella conclusione del testo, il numero sette viene, quindi, implicitamente già evocato dalla menzione di Adar, ma anche nella suddivisione dell'«universo in sette aperture» (10), secondo l'Islam una

²⁸ GRODDECK 1969, p. 365.

²⁹ *Encyclopaedia judaica*, Fred Skolnik, Michael Berenbaum (ed.), Thomson Gale, Detroit [etc.] 2007, pp. 382-383; cfr. anche il glossario redatto dal Museo Ebraico di Bologna (<https://www.museoebraicobo.it/didattica/glossario>).

Il primo testo dell'ultima sezione, *Allora spiegamelo*, contiene un'altra citazione che veicola un messaggio religioso:

⁰ *Il Corano. Testo arabo con la versione letterale integrale*, Gabriele Mandel khân (ed.), Utet, Torino 2004, p. 130.

tali da renderle³¹

Il sintagma latino «in aerumna tua» (18) è una citazione con *variatio* del Salmo XXXI, che la tradizione attribuisce a Davide: «quoniam die ac nocte gravata est super me manus tua, conversus sum in aerumna mea, dum configitur spina»³². L'ultima porzione del versetto si trova incisa sul basamento della statua dell'angelo con la corona di spine sul ponte di Castel Sant'Angelo a Roma. L'originale fu scolpita da Gian Lorenzo Bernini tra il 1668 e il 1669³³, sotto il pontificato di Clemente IX, ma sul ponte venne posta una copia, scolpita da Paolo Naldini sotto la guida di Bernini³⁴. Le sculture del ponte inscenano la *via crucis*³⁵.

Il prelievo francese «aboli de jadis» (24) proviene, invece, da *Toast funèbre* di Stéphane Mallarmé:

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
Le néant à cet Homme aboli de jadis :
« Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »
Hurle ce sogne; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas ! »³⁶.

Il participio passato *aboli* ritorna per due volte all'interno del brano di Kristeva che Reta riporta come esergo della sezione *Treni 1968*:

“Aboli bibelot d'inanité sonore”
“bassin aboli” ; aboli le mat dévêtu
mais aussi calme bloc ici bas chû

rythmes phoniques et sémantiques

Julia Kristeva³⁷

La citazione non rispetta le consuete convenzioni grafiche, sembra piuttosto che il poeta l'abbia

³¹ RETA 2006, p. 89.

³² *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Robert Weber (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1983, p. 804.

³³ Cesare D'ONOFRIO, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte*, Romana Società Editrice, Roma 1981, pp. 85-86, 88-89.

³⁴ D'ONOFRIO 1981, p. 87, 107-108.

³⁵ D'ONOFRIO 1981, p. 83.

³⁶ «Immenso baratro scavato nella densa bruma / dall'iracondo vento di parole che lui non seppe dire, / il nulla a quell'Uomo già da tempo abolito: / «Ricordi d'orizzonti, o tu, cos'è la Terra?» / urla quel sogno; e, limpida voce che si turba, / lo spazio nel suo scherno grida: “Io non so!”» (Stéphane MALLARMÉ, *Poesia e prosa*, Cosimo Ortesta, ed., Guanda, Milano 1982, pp. 64-65, vv. 26-31).

³⁷ RETA 2006, p. 69.

composta con la tecnica del collage, come se fosse un testo poetico di Kristeva. Entrambe le endocitazioni segnate tra virgolette provengono da Mallarmé. La prima è tratta dal sonetto *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*:

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)³⁸.

La seconda citazione proviene dall'*Overture ancienne* dell'*Hérodiade*:

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,
Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,
Une Aurore a, plumage héraldique, choisi
Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice
Solitaire d'aurore su van plumage noir...³⁹

Il verso che Reta riporta disclocato a destra, «rythmes phoniques et sémantiques», è il titolo del primo paragrafo del capitolo B de *La révolution du langage poétique* (Seuil, 1974), l'opera di Kristeva dedicata a Lautréamont e a Mallarmé⁴⁰.

Il francese è anche parte del processo retorico che genera sintagmi inattesi, come «l'importanza stessa della lettera lei» (12). In italiano si usa l'espressione “lettera l” per indicare il fonema /l/, se si scrive la sua traslitterazione si ottiene “lettera elle”, in francese *elle* è il pronome personale femminile che significa “lei”. Allora il poeta ha considerato il morfema *elle* prima come traslitterazione del fonema /l/ poi come pronome francese, che ha tradotto in italiano con *lei*, parola il cui primo fonema è proprio /l/. Il personaggio Vicinelli è sottoposto a un processo di linguisticizzazione, che si somma alla consueta frammentazione in *sorriso* (10, 20), *dita* (15) e *unghie* (16).

In questo testo i tecnicismi della linguistica occupano l'inizio e la fine. L'io poetico rivolge al tu

³⁸ «Sopra gli stipi, nella sala vuota: non piega, / abolito gingillo d'inanità sonora, (pianti / il Maestro andò a attingere allo Stige / con quel solo oggetto di cui si onora il Nulla» (MALLARMÉ 1982, pp. 94-95, vv. 5-8).

³⁹ «Abolita, e la sua orribile ala nelle lacrime / di quello specchio d'acqua, abolito, che riflette gli allarmi, / con ori nudi frustando lo spazio cremisi, / un'Aurora, araldico piumaggio, questa torre / cineraria ha prescelto che celebra sacrifici, / tomba pesante deserta da un bell'uccello, capriccio / solitario di aurora dal vano piumaggio nero...» (MALLARMÉ 1982, pp. 34-35, vv. 1-7).

⁴⁰ Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique. L'Avant-Garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974. Per la traduzione italiana cfr. J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Silvana Eccher Dall'Eco, Angela Musso, Giuliana Sangalli (trad.), Marsilio, Venezia 1979.

l'ordine di aumentare «la frequenza delle occlusive» (7) allo scopo di «iniziare dall'inizio» (6), generando una figura etimologica che si prolunga nell'anafora «all'inizio» (6). La «curva dell'intonazione» (28) fa, invece, riferimento alle rappresentazioni grafiche delle onde sonore emesse durante l'atto di fonazione. In fonetica acustica la frequenza, cioè il numero dei cicli di apertura e chiusura della glottide al secondo, corrisponde alla frequenza fondamentale (F_0) che, a sua volta, determina nell'ascoltatore la sensazione di altezza (o acutezza). Un'onda sonora complessa come quella della voce è scomponibile in onde periodiche semplici, dette armoniche, dove F_0 è la frequenza della prima armonica. Nel tracciato del suo andamento le variazioni di frequenza compongono la curva della F_0 ⁴¹. Tra i manuali conservati presso le biblioteche di dipartimento a cui Reta poteva avere accesso durante i suoi anni universitari, svolti presso l'ateneo genovese e conclusi con la laurea in Lettere nel 1973, c'è *Elementi di fonetica generale* di Walter Belardi (Edizioni dell'Istituto Universitario Orientale, 1964). Descrivendo su assi cartesiani una serie di rappresentazioni delle linee corrispondenti a frequenze di diverse onde sonore, Belardi illustra la nozione di frequenza fondamentale. Alla frequenza corrisponde «l'altezza (detta anche tono) del suono» e, di conseguenza, «in un'onda complessa il tono percepito corrisponde alla frequenza fondamentale». Ad esempio, «anche le cosiddette “intonazioni”, di vocale o dittongo (ascendente, discendente, ascendente-discendente, ecc.) o di frase, implicano particolari variazioni di frequenza (glottidale e acustica) durante la pronuncia degli elementi in questione»⁴². Allora spiegamelo conosce anche un'impennata metatestuale in «per niente seguita da questa pagina ora senza tregua» (27), dove il riferimento allo spazio occupato fisicamente dal componimento scaturisce dalla concordanza tra il sostantivo *pagina* e il dimostrativo *questa*.

Il pronome personale francese *elle* si ripresenta, debitamente segnalato da virgolette, in *Laggiù la notte mi dava l'orsa*, non senza altri frammenti fisici (*cervello*, 3; *caviglie*, 4; *capelli*, 5):

piove creolina dal filo di luce sotto la
sua motilità a partire dalla frase se
costituisce un tessuto il pronome che la
eccede “elle” paf zéro allora
è il richiamo di notte che ci dà questo chi⁴³

La sostituzione di un termine con un altro su base omografica interviene anche in questo testo nel sintagma «questo chi» (16). In questo caso il punto di partenza è stata l'espressione *questo qui*, dove l'avverbio di luogo funge da rinforzo per il pronome dimostrativo allo scopo di rimarcare il carattere

⁴¹ Federico ALBANO LEONI, Pietro MATURI, *Manuale di fonetica*, Carocci, Roma 2002, pp. 73-73, 124-125.

⁴² Walter BELARDI, *Elementi di fonetica generale*, Istituto Universitario Orientale, Roma 1964, pp. 76-78.

⁴³ RETA 2006, p. 103, vv. 7-11.

deittico di vicinanza. L'avverbio italiano *qui* è omografo rispetto al pronome relativo o interrogativo francese *qui* ma le due pronunce non corrispondono. Invece, ad essere omofono con il pronome francese *qui* è il pronome relativo o interrogativo-esclamativo italiano *chi*. Il poeta sostituisce, allora, l'avverbio italiano *qui* con il pronome italiano *chi* passando attraverso il pronome francese *qui*, che agisce da interfaccia in quanto contemporaneamente omografo di *qui* e omofono di *chi*.

3. Interattività e catafora in senso largo

Alcuni testi di Reta sono accomunati da un fenomeno che si può spiegare con la nozione di interattività definita da Guy Aston (1977) come «un'azione B è in relazione R con l'azione A, dove R è valore interattivo dell'azione B»⁴⁴. Questo concetto fu ripreso da Marina Sbisà (1989) nella trattazione degli atti espositivi in relazione agli atti linguistici teorizzati da John L. Austin:

gli enunciati con verbi di atto espositivo alla prima persona del presente [...] scivolano o verso un uso descrittivo, presentandosi come descrizioni di nostri atteggiamenti e pratiche connesse al linguaggio, o verso una funzione di annuncio nei confronti di ciò che il parlante farà del discorso immediatamente successivo (ad esempio: «Ora ti spiego: ...»). Gli atti espositivi sembrano così consistere in pratiche linguistiche, che possano essere descritte, qualificate, annunciate con mezzi linguistici, ma di cui non è sempre chiaro se possano essere eseguite performativamente. In connessione a questi e simili dubbi sul carattere illocutorio dell'espositività, si può essere tentati di risolvere il suo ambiguo statuto appoggiandosi alla nozione di "interattività" introdotta e utilizzata da vari autori per studiare fenomeni con essa almeno in parte coincidenti. [...] Molte di queste cose che si fanno e si segnalano linguisticamente sono invece descrivibili in termini di relazioni intradiscorsive, con termini che definiscono i rapporti di un enunciato con altri enunciati che fanno parte dello stesso testo. [...] Si determina così l'urgenza di una nozione di interattività che allude appunto, non all'interazione fra parlante e interlocutore, ma alle relazioni fra gli atti che costituiscono il discorso o la conversazione⁴⁵.

Sbisà colloca l'interattività di Aston in prossimità dei frastagliati margini della nozione austiniana di performativo («il proferimento dell'enunciato costituisce l'esecuzione di un'azione»⁴⁶). Conformemente alla posizione di Aston, Sbisà la adotta anche per identificare quegli atti linguistici che anticipano o commentano una pratica linguistica, orale o scritta.

Aston descrive anche le meta-asserzioni, che indicano «la relazione tra le azioni precedenti e seguenti, rendendo esplicita la natura della loro interattività» e conclude che:

⁴⁴ Guy ASTON, *Comprehending Value: Aspects of the Structure of Argumentative Discourse* in «Studi italiani di linguistica teorica ed applicata», anno VI, n. 3, 1977, p. 483.

⁴⁵ Marina SBISÀ, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 177-178.

⁴⁶ AUSTIN 1987, pp. 10-11.

la realizzazione della stessa meta-asserzione avviene attraverso un qualche dispositivo cataforico (*il seguente*, dimostrativi, *un altro*, numeri ordinali) o dichiarazione di intenti (*lascia che ora, ora voglio*). [...] La catafora si riferisce a un qualche momento futuro nel discorso. Il fatto che una meta-asserzione si riferisca non solo a un'azione precedente ma anche a una seguente le conferisce uno status esclusivo nella nostra descrizione, in questo è un'espansione opzionale della normale sequenza interattiva. [...] È, in altre parole, teoricamente fattibile collocare una meta-asserzione tra qualsiasi coppia di azioni, ammesso che si eliminino altri indicatori di carica interattiva⁴⁷.

Una meta-asserzione può riferirsi a un atto linguistico precedente (commento) o seguente (anticipazione), nel secondo caso attiva la catafora. La nozione di catafora è stata contestualizzata nella storia della linguistica da Roska Stojmenova, che la definisce «quel meccanismo per cui l'interpretazione referenziale di un'espressione (chiamata "espressione cataforica" o semplicemente "catafora") necessita dell'interpretazione di un costituente ("elemento susseguente" o "sorgente") senza la quale il testo risulterebbe incompleto dal punto di vista referenziale»⁴⁸. Lungo il perimetro entro cui agisce la catafora, Stojmenova colloca la catafora in senso largo, che era stata definita da Marek Kęsik (1989):

espressioni differenti che si trovano ad essere coreferenziali in contesto susseguente ma non sono ininterpretabili senza il ricorso a tale contesto, o perché non richiedono esigenze d'interpretazione (SN indefiniti, pronomi interrogativi), o perché le loro esigenze d'interpretazione sono già state soddisfatte (indicatori saturi, relativa "senza antecedente")⁴⁹.

Nel capitolo dedicato alla catafora in senso largo, Kęsik ripartisce gli esempi nelle quattro categorie appena nominate: sintagmi nominali indefiniti cataforici (metalinguistici, cognitivi); interrogativi; designatori saturi (sintagmi nominali definiti, possessivi, dimostrativi del tipo *ce crétin de Paul*); relative "senza antecedente"⁵⁰. Questa tipologia di catafora prevede che l'interpretazione dell'elemento cataforico sia attuabile anche in sua assenza, nell'eventualità in cui c'è coreferenzialità ma anche autonomia e la relazione referenziale può essere indiretta. Dopo aver citato la posizione di Kęsik, però, Stojmenova conclude che «si tratta di un meccanismo dai confini troppo incerti perché si possa parlare di catafora. Perdi più non è un fenomeno marcato, come invece la catafora vera e propria»⁵¹. Questi due fenomeni liminari dell'interattività e della catafora in senso largo permettono

⁴⁷ ASTON 1977, p. 502.

⁴⁸ ROSKA STOJMEANOVA, *La catafora nell'italiano contemporaneo. Aspetti teorici, descrittivi ed esplicativi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, p. 30.

⁴⁹ MAREK KĘSIK, *La cataphore*, Puf, Paris 1989, p. 141.

⁵⁰ KĘSIK 1989, pp. 141-151.

⁵¹ STOJMEANOVA 2017, p. 106.

di individuare un ambito pragmatico congeniale alla poesia di Reta.

Il primo esempio funziona per mezzo del plurilinguismo. La lingua italiana usata da Reta in poesia ha delle maglie larghe che permettono l'infiltrazione di conversazioni o di libri in altre lingue. Sembra, dunque, che gli echi alloglotti affiorino da un discorso interiore del poeta, come se il suo orecchio, esposto a un ambiente linguistico straniero, si sia abituato a tal punto a certe espressioni da vederne influenzata la propria coscienza linguistica. In *Ancora condizioni e qualche tracciato* si può notare la diversità del trattamento riservato al francese e all'inglese rispetto al tedesco:

ancora condizioni e qualche tracciato,
che mi porta in questo luogo,
dei gesti of course, l'idea fuoco fa di un ammanco
uno stimolo, dunque siamo (qui dove) (vous comprenez)
passi per l'hotel (elenco di hotel) lei non c'era
hotel Bahia
hotel Cuba
pension tuhaim
pension liliane

el wedad

i dati oggettivi, gli itinerari di
una teoria del Bericht ictus, (ci si fissa un punto zero in fughe laterali)
(lo spazio abolisce il tempo in)

(parentesi) se ci fosse un rapporto fra
una trasgressione e le sue conseguenze
(un ben nodo che esplode nelle latrine di pigalle)
sarebbe una Stumpfe Wand invalicabile
der Bilder der Welt Taurig :
la incontra, ha fiori e merda dappertutto
la guarda come si guarda uno specchio (il a retrouvé sa robe) dove siamo
sono stato tutta una notte a piangere a letto
come Taittinger alla rovina (bastava prendersi a tempo a
3500° di calore) come dice lei
l'animale sgozzato nella notte, in un diluvio di buio
— si aspettavo che l'acqua sommergesse la terra come metafora di un dono
in una ghettogeschichte (horribilis) sopra la città nel
momento che sta per cadere

dove si presta servizio con gli occhi ai denti
 er trug kurze hosen le parole che avevano dormito dentro di lei
 en tenant de stocker les moments les plus normaux reperendo
 una prosodia fissa che faccia del testo un disprezzo scritto “unheimlich” in
 con una corda di sangue da prenderla al passaggio
 dans la voix de ce dict-là. (Woher und Wohin zieth sich mein weg
 so schwer und so trüg ohn’ Ende und Beginn?
 ora la lontananza è scandita in indifferenze che scalano piano
 da ora non farò più⁵²

La locuzione *of course* (3) e l’incidentale *vous comprenez* (4) forniscono due esempi del dispositivo di infiltrazione linguistica. L’incidentale «(elenco di hotel)» (5) agisce da elemento cataforico che svolge la funzione interattiva nei confronti del cotesto susseguente, in quanto annuncia l’elenco di nomi francesi di hotel e pensioni che si trova di seguito (6-10). Il cotesto non gioca un ruolo decisivo nell’economia testuale, ma introduce una spiegazione di «(elenco di hotel)», che diventa, così, una sua anticipazione. Il primo, l’hotel Bahia, è menzionato anche da Vicinelli in *Non sempre ricordano. Poema epico* (Ælia Lælia, 1985), composto durante gli anni Settanta. Nella sesta parte, intitolata “C’era una volta in Marocco” ovvero “Marocco made”, si legge «Una parte dell’anima restava nel rif / in certe calde sere stretta per terra / a quello dai capelli rossi, hotel bajia, / madame, la chiamava»⁵³. Per scandire l’elenco, Reta fa un uso semantico dello spazio bianco, separando gli hotel dalle pensioni. Lo stesso dispositivo concorre all’interattività osservabile nei versi «(lo spazio abolisce il tempo in)» (13) e «(parentesi)» (14) separati da uno spazio bianco che corrisponde a un’ipotiposi grafica della sospensione del tempo. Le due coppie di parentesi sono il cotesto della frase cataforica “lo spazio abolisce il tempo in parentesi”. Come specifica Sbisà, il tempo presente si riferisce in genere «a un periodo di tempo in cui il momento del proferimento è incluso»⁵⁴. I due versi di Reta possono corrispondere a questo caso a condizione di accettare che l’azione si realizzi sulla pagina grazie all’uso delle parentesi e dello spazio bianco.

In *Ancora condizioni e qualche tracciato* il termine tecnico-specialistico della linguistica si trova nel verso «una prosodia fissa che faccia del testo un disprezzo scritto “unheimlich”» (31). L’*unheimlich* è uno dei concetti chiave della psicanalisi freudiana, definito nell’omonimo saggio, *Il perturbante* (1919), dedicato ai racconti di E. T. A. Hoffmann: «ogni affetto connesso con un’emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev’essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l’elemento

⁵² RETA 2006, pp. 35-36.

⁵³ VICINELLI 2009, p. 109, vv. 145-148.

⁵⁴ SBISÀ 1989, p. 195-196.

angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna»⁵⁵.

Altri tre inserti tedeschi, «Bericht» (12), «Stumpfe Wand» (17) e «der Bilder der Welt Taurig» (18), sono stati, invece, prelevati dal romanzo *Fuga senza fine. Una storia vera* di Joseph Roth, il cui titolo originale è *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht*⁵⁶. Nel verso di Reta, *Bericht* precede l'incidentale «ci si fissa in un punto zero di fughe laterali» (12): un unico verso riunisce, così, il titolo (*fughe*) e il sottotitolo (*Bericht*) dell'opera di Roth. Anche i sintagmi «Stumpfe Wand» (17) e «der Bilder der Welt Taurig» (18) sono citazioni letterali dallo stesso romanzo, precisamente dal XXXI capitolo, dove sono collocati uno di seguito all'altro:

Bald fand er in der Tiefe ihrer hurtigen, koketten und stets besonnenen Augen, in der anatomisch nicht festzustellenden, medizinisch nicht benannten Tiefe, eine stumpfe Wand, an der die Bilder der Welt traurig zerschellten⁵⁷.

Reta non trascrive pedissequamente l'avverbio *traurig*, perché lo priva del primo /r/ e lo dota di iniziale maiuscola, così come per l'aggettivo *stumpfe*; e non riporta *die* tra *der* e *Bilder*. Queste imprecisioni indurrebbero, quindi, a ritenere che Reta stia di nuovo citando a memoria. Anche la frase «er trug kurze hosen» (29) è di Roth, compare nel capitolo XIX del romanzo *Die rebellion*⁵⁸:

Andreas wunderte sich noch mehr über das «Du». Aber plötzlich fiel ihm ein, daß er ja ein kleiner Junge war. Er trug kurze Hosen. Er hatte beide Beine und war barfuß. Seine Knie waren vom letzten Fall auf die Kieselsteine des Schotterhaufens am Flußufer zerschunden, rot und brennend⁵⁹.

Questa citazione è sostanzialmente corretta, ad eccezione della minuscola per *Hosen*. Le frasi prelevate dai romanzi di Roth risultano piuttosto insignificanti: «una parete opaca», «le immagini del

⁵⁵ Sigmund FREUD, *Opere*, Cesare Luigi Musatti (ed.), IX 1917-1923 *L'Io, l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 102.

⁵⁶ Il romanzo è stato pubblicato nel 1927 da Kurt Wolff, poi nel 1964 da Kiepenheuer & Witsch e Allert de Lange e, infine, nell'opera omnia *Werke*, uscita in quattro volumi per gli stessi editori nel 1975-1976; la traduzione in italiano, ad opera di Maria Grazia Manucci, è stata pubblicata da Adelphi nel 1976.

⁵⁷ Joseph ROTH, *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994, p. 134. «Ben presto in fondo ai suoi occhi sveltì, civettuoli, sempre luminosi, egli trovò a una profondità anatomicamente non accettabile e clinicamente non definibile, una parete opaca, contro la quale le immagini del mondo si infrangevano miseramente» (J. ROTH, *Fuga senza fine. Una storia vera*, Maria Grazia Manucci (trad.), Adelphi, Milano 1976, p. 143).

⁵⁸ La sua prima pubblicazione risale al 1924, quando uscì a puntate sul settimanale «Vorwärts», poi fu pubblicato nel 1962 appaiato con *Die Legende vom heiligen Trinker* (*La leggenda del santo bevitore*) dalla Dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag) e, infine, è confluito nell'opera omnia *Werke*; la traduzione in italiano, nuovamente per Adelphi, è, invece, posteriore alla morte di Reta.

⁵⁹ J. ROTH, *Die Rebellion. Die Legende vom Heiligen Trinker*, Deutscher Taschenbuch, München 1962, p. 111. «Andreas si stupì più ancora nel sentirsi dare del tu. Ma ad un tratto gli venne in mente che era un ragazzino. Portava i calzoncini corti. Aveva tutte e due le gambe, i piedi erano nudi, e le ginocchia rosse e brucianti per l'ultima caduta in un mucchio di ghiaia ammassata sul greto del fiume» (J. ROTH, *Romanzi brevi. La tela del ragno * Hotel Savoy * La ribellione * Il peso falso*, Anna Rosa Azzzone Zweifel, Ervino Pocar, Renata Colorni, Luciano Fabbri (trad.), Adelphi, Milano 1983, p. 338).

mondo miseramente», «portava i calzoncini corti». Con la tecnica del montaggio, però, è noto che vengono scelte volentieri stringhe testuali prive di pregnanza semantica apposta per generare un effetto di straniamento nel testo di arrivo.

Ancora condizioni e qualche tracciato ospita altri due inserti in tedesco, molto più consistenti, che occupano l'inizio dell'incidentale aperta – ma non chiusa – da parentesi tonda (33-34). Questa volta Reta sta citando in modo letterale quattro versi del poeta jiddisch Semën Grigor'evič Frug. Esattamente da questi versi Claudio Magris elabora il titolo del suo saggio *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (Einaudi, 1971), perché Frug descrive la «lontananza da dove quale esemplare condizione ebraica»⁶⁰ e cita gli stessi quattro versi riportati da Reta. A una più attenta lettura, i prelievi da Magris risultano ben più estesi. Innanzitutto, *ghettogesichte* (16), letteralmente “racconto del ghetto”⁶¹, è un genere tipico della letteratura jiddisch alla cui bibliografia critica Magris dedica una nota⁶². Anche il termine freudiano «“unheimlich”» (31) si trova nel saggio di Magris, propriamente come citazione da *Rechts und Links* di Roth:

Brandeis, che ai borghesi occidentali sembra un mongolo e che è figlio di un ebreo, viene dalla Russia, dall'Oriente ed appare perciò «unheimlich», inquietante e comunque non europeo⁶³.

La scelta di Reta di racchiudere *unheimlich* tra virgolette viene, allora, giustificata dal fatto che si trovava virgolettato già nel testo di Magris, in quanto citazione di secondo grado. Proseguendo il raffronto, nel saggio di Magris si incontrano le stesse frasi in tedesco citate dai romanzi di Roth che sono confluite nel testo di Reta:

[in *Die Rebellion*] tutto il processo si svolge scandito in una precisione onirica, nella quale i dettagli fissati con meticoloso realismo s'alternano ai surreali cambiamenti di scena: [...] l'immedesimazione con proprio passato («Er trug kurze Hosen», portava i calzoncini corti)⁶⁴.

[in *Flucht ohne Ende*] il tema della *Wand*, della parete o del muro invalicabile fra ogni soggetto ed ogni alterità, è l'indice evidente di questa privazione [dell'essenziale] [...]. La profondità degli occhi di Pauline, la bella donna per così dire neutralizzata dalla falsità del contesto sociale in cui è inserita, è una «stumpfe Wand, an der die Bilder der Welt traurig zerschellten», un muro opaco su cui s'infrangevano tristemente le immagini del mondo⁶⁵.

Alla luce di queste rispondenze, si può quindi stabilire che Reta ha prelevato le citazioni di Roth

⁶⁰ Claudio MAGRIS, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971, p. 48.

⁶¹ MAGRIS 1971, p. 23.

⁶² MAGRIS 1971, p. 92, nota 44.

⁶³ MAGRIS 1971, p. 65.

⁶⁴ MAGRIS 1971, p. 55-56.

⁶⁵ MAGRIS 1971, p. 62.

direttamente da *Lontano da dove*. A ulteriore conferma si aggiungono le numerose citazioni in italiano provenienti dalla prosa di Magris:

Nella *Milleduesima notte* Roth raggiungerà l'apice delle sue possibilità poetiche in questa direzione, disegnando con dissimulata e incalzante potenza narrativa la futile ma fatale catena di sbagli e cadute minime che conducono Taittinger alla rovina (50).

come Taittinger alla rovina (23)

In una novella pubblicata sulla «Jüdische Rundschau» del 23 febbraio 1937, *Talmudische Szene* (Scena talmudica), Hermann Sinsheimer ha parafrasato la leggenda talmudica [...]. In Babilonia, il Rabbi siede davanti al mare con la Bibbia in mano, triste [...]. Perciò, quando passa davanti a lui un uomo che trascina al macello un vitellino recalcitrante [...] ma [...] egli lascia la vittima al suo destino che rientra nell'«ordine» stabilito, per essere poi avvolto dalle tenebre in una notte che è anche l'esilio, l'esilio d'Israele e della presenza di Dio (*Shekhinà*) e quindi totale esilio esistenziale: «La notte cadde come un diluvio di buio» (53-54).

l'animale sgozzato nella notte, in un diluvio di buio (24)

Il celebre *Vorwort* della *Flucht ohne Ende*, con il ripudio del racconto e la conseguente teorizzazione del *Bericht* («rapporto»), può forse venir interpretato anche quale parodia della narrativa da *réportage* (57).

una teoria del Bericht ictus (12)

Anche Tunda è una specie di picaro che esperimenta diversi regimi e paesi – la Russia rivoluzionaria, la Germania, la Francia – e diverse classi sociali, restandone sostanzialmente vittima e giudicando la loro negatività da un metastorico punto zero (59).

(ci si fissa un punto zero in fughe laterali)
(lo spazio abolisce il tempo in)

Nella *Flucht ohne Ende* o in *Rechts und Links* lo scrittore abbandona intenzionalmente la narrazione per la descrizione, o meglio riassume la prima nella seconda: lo spazio sembra abolire il tempo e con esso ogni sviluppo del personaggio. Il racconto diventa discorso, aperto di continuo a parentesi riassuntive e cronachistiche, a fughe laterali ingiustificate (60).

(parentesi) (12-14)

Allo stesso modo non v'è alcun rapporto fra una trasgressione e le sue apparenti conseguenze (61).

se ci fosse un rapporto fra
una trasgressione e le sue conseguenze (14-15)

Quando Tunda dopo tante peripezie incontra casualmente l'antica fidanzata Irene che lo aveva a lungo atteso e alla cui ricerca egli era partito nel suo «ritorno», lei non lo riconosce: lo guarda come si guarda uno specchio e nel profondo dei suoi occhi

la guarda come si guarda uno specchio (20)

s'annida, come tra la retina e l'anima, un muro indifferente (62).

Come si evince dal raffronto, i prelievi da *Lontano da dove* sono sistematici e letterali, oppure manipolati in misura decisamente ridotta. Pertanto, si può stabilire che Reta, sebbene non abbia evitato di commettere imprecisioni nella trascrizione dal tedesco, ha consultato direttamente il volume di Magris.

Un'altra citazione alloglotta piuttosto accurata si trova nel testo programmatico della poetica di Reta, ossia *Ha cambiato questa soluzione per acqua con altri atti simultanei*:

Ha cambiato questa soluzione per acqua con altri atti simultanei
impastandoli così fra due sbarre, due virgolette
concludendo continui iato, il fuoco scegliendo uno dei due termini
in opposizione, se mi ricordo il volto/P/
in uno di quei caratteri combinati/A/ sui ricalchi
ne faccio un fascio di tratti distintivi/T/ e
ho un cosiddetto atto scegliendo fra quello
che più ricordo dei movimenti cigliari e delle labbra/R/
c'era un intarsio, una spina di velluto tra la /I/ e la /Z/
una categoria di simboli in fuga/I/
che si scombinano da soli in sequenze enterocicliche di /A/
mi imposi delle limitazioni in periodi
aspettando selezioni dai punti esclamativi
gli scatti di rapace
non mi viene un'altra vocale di /A/ neanche concomitante
e continuo a scrivere con lo sguardo, a zone a gruppi, sui muri
a frecce rosse in caratteri coranici, da Ray Charly?
qui exclud la possibilité di prononcer deux elements à la fois?
In una virtualité compressa si insomma un desiderio⁶⁶.

Il plurilinguismo qui praticato dal poeta è limitato a frammenti francesi. L'ambientazione rimane dunque il maghreb, come indicato anche «da Ray Charly» (17), un altro riferimento da collegare alla sesta parte del poema di Vicinelli:

Dal balcone terrazzo del Charly
restaurant beveva coca come in

⁶⁶ RETA 2006, p. 42.

America e il solito hamburger
[...]
Sale à l'hotel Charlie dopo aver chiesto
a Charly delle frites lo si vede sulla
finestra più alta che dà sul mare⁶⁷

Come evidenzia Bello Minciocchi, la parte marocchina di *Non sempre ricordano* «vive di una pluralità di lingue trattate in modo familiare, inserite a frammenti come patina di una quotidianità naturalmente cosmopolita» e intrattiene con la poesia di Reta un fitto scambio di oggetti e luoghi⁶⁸.

In questo testo Reta ricorre al francese anche per citare il testo fondativo della linguistica. Il verso 18 è, infatti, un prelievo dal capitolo sui rapporti sintagmatici e associativi del *Cours de linguistique générale* (1916):

dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois⁶⁹.

Il brano fa riferimento al «carattere lineare del significante», in virtù del quale i «significanti acustici» si svolgono lungo la linea del tempo e «i loro elementi si presentano l'uno dopo l'altro»⁷⁰. Menzionando Saussure, Reta converte la proposizione da affermativa a interrogativa, italianizza la preposizione *de* in *di* e tralascia l'accentazione di *éléments*. Il poeta ha anticipato la risposta al quesito saussuriano con gli «atti simultanei» (1), che chiamano in causa il fenomeno della coarticolazione: «nel corso della fonazione i foni non sono prodotti isolatamente l'uno dopo l'altro, ma sono concatenati in una rapida successione ininterrotta, in cui il passaggio da una configurazione articolatoria alla successiva avviene senza soluzione di continuità»⁷¹. Perciò la fase iniziale e quella finale di un gesto articolatorio subiscono l'interferenza del gesto precedente e di quello seguente, cosicché alcune porzioni di gesti articolatori si attivano in simultaneità. Belardi fornisce una proto-definizione del fenomeno mostrando che l'apparato di fonazione è diviso in quattro cavità (polmonare, faringale, orale, nasale) dai diaframmi oro-velare, rino-velare e glottidale. Quando i diaframmi permettono il passaggio dell'aria, le cavità collegate ne compongono una unica, provvisoria, detta pneumatoceloma:

⁶⁷ VICINELLI 2009, pp. 106-107, vv. 52-54, 96-98.

⁶⁸ BELLO MINCIACCHI 2009, pp. XLVII-XLVIII.

⁶⁹ Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1965, p. 170. «Nel discorso, le parole contraggono tra loro, in virtù del loro concatenarsi, dei rapporti fondati sul carattere lineare della lingua, che esclude la possibilità di pronunciare due elementi alla volta» (F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Tullio De Mauro (trad.), Laterza, Bari 1967, p. 149).

⁷⁰ DE SAUSSURE 1967, p. 88.

⁷¹ ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 62.

quegli pneumatocelomi che coesistono in simultaneità con un altro in funzione fonatoria, e nei quali però non si costituisce un produttore, sono detti neutri, perché non partecipano direttamente al processo fonatorio in corso. Se un pneumatoceloma neutro assume del tutto o in parte le caratteristiche necessarie per una articolazione successiva si dice neutro preparatorio. Secondo le cavità in cui si trova il produttore si parla di 1°) meccanismo [...] polmonare [...]; 2°) meccanismo faringale [...]. I meccanismi possono combinarsi in simultaneità⁷².

La simultaneità degli atti fonatori si colloca nello pneumatoceloma neutro preparatorio. Altri termini tecnici compaiono nei versi «in uno di quei caratteri combinati» (5) e con «scegliendo uno dei due termini / in opposizione» (3-4). Saussure aveva definito i sintagmi proprio come «combinazioni che hanno per supporto l'estensione» e specificato che «posto in un sintagma, un termine acquisisce il suo valore solo perché è opposto a quello che precede o a quello che segue»⁷³. Negli anni Trenta, poi, a partire dal lavoro di Nikolaj Sergeevič Trubeckoj si è costruito un vero e proprio sistema basato sulle opposizioni fonematiche, implementato negli anni Cinquanta da Roman Jakobson, Gunnar Fant e Morris Halle con lo studio sulle relazioni tra le opposizioni⁷⁴. Secondo Žarko Muljačić il concetto di opposizione è quello «centrale della fonologia e della linguistica moderna»⁷⁵. Anche il suo manuale, che nella traduzione italiana si intitola *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana* (il Mulino 1969), era consultabile per Reta presso la biblioteca del dipartimento di Italianistica di Genova. Lo stesso vale per *Introduzione alla glottologia* (Patron, 1953) di Carlo Tagliavini, dove Reta poteva leggere una definizione di opposizione fonologica come «ogni opposizione tra suoni (fonemi) che serve alla differenziazione dei significati di diverse parole di una lingua data»⁷⁶.

Oltre all'impiego del lessico tecnico-specialistico, in *Ha cambiato questa soluzione per acqua con altri atti simultanei* Reta adotta anche le convenzioni grafiche tipiche della fonetica e della fonologia. Il componimento è, infatti, attraversato verticalmente dalla serie di fonemi che scompongono il nome Patrizia⁷⁷ (4-6, 8-11, 15), ciascuno segnalato graficamente dalle due sbarrette, conformemente alla convenzione linguistica⁷⁸. Secondo l'Associazione Fonetica Internazionale (API), che nel 1888 propose l'Alfabeto Fonetico Internazionale (AFI), la trascrizione fonetica è scritta tra parentesi quadre, mentre quella fonematica tra sbarrette. Prima di questa sistematizzazione, esistevano varie soluzioni e le quadre potevano essere utilizzate anche per altri scopi: nel 1877 Henry Sweet le adottò per segnalare i *glides* (o legamenti o suoni di transizione), cioè le semivocali. La consuetudine delle

⁷² BELARDI 1964, pp. 71-72.

⁷³ DE SAUSSURE 1967, p. 149.

⁷⁴ Marina NESPOR, *Fonologia*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 51.

⁷⁵ Žarko MULJAČIĆ, *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 209.

⁷⁶ Carlo TAGLIAVINI, *Introduzione alla glottologia*, II, Patron, Bologna 1963, p. 132.

⁷⁷ Come di consueto, anche il suo corpo è smontato, in questo caso nel *volto* (4) e nei «movimenti cigliari e delle labbra» (8).

⁷⁸ NESPOR 1993, p. 44.

sbarrette risale, invece, all'inizio degli anni Quaranta⁷⁹. I tre manuali individuati seguono la convenzione API, Belardi in particolare specifica chiaramente di attenersi⁸⁰.

L'operazione di scomposizione in fonemi attuata da Reta è anche il cotesto susseguente all'elemento cataforico «impastandoli così fra due sbarre» (2). L'avverbio modale *così* secondo Stojmenova è una voce lessicale che può realizzare una *catafora pronominale in senso lato*⁸¹ senza obbligo di contiguità tra elemento cataforico e cotesto susseguente. Allora anche «concludendo continui iato» (3) potrebbe svolgere un'analoga funzione interattiva nei confronti del medesimo cotesto: siccome i fonemi sono separati gli uni dagli altri, le due vocali /i/ e /a/, che nell'ultima sillaba di *Pa-tri-zia* risulterebbero unite, vengono separate.

La catena di fonemi viene anche definita «fascio di tratti distintivi» (6). Il poeta impiega ancora una volta il lessico linguistico appropriato, infatti la definizione di *tratto* fu introdotta da Saussure:

i tratti hanno due funzioni diverse, una classificatoria e una compositiva. [...] La seconda [...] consiste nello specificare le caratteristiche che simultaneamente formano un singolo evento articolatorio. Detto ciò, bisogna [...] identificare, tra i vari tratti fonetici che contraddistinguono un segmento, quelli che sono fonologicamente rilevanti all'interno di un determinato sistema. [...] Ogni segmento sarà quindi caratterizzato con un fascio di tratti costituito da tutti i tratti necessari e sufficienti a descriverlo in modo non ambiguo⁸².

Muljačić ricorda che fu Leopold Bloomfield (1927) ad aggiungere l'aggettivo *distintivo* al sostantivo saussuriano *tratto* per indicare i costituenti ultimi dei fonemi. A partire dalla metà degli anni Trenta, tutta la scuola di Praga si convinse che il fonema fosse divisibile in *elementi simultanei*, e fu Jakobson a definire i fonemi «tutte le combinazioni ammissibili di questi tratti in fasci simultanei»⁸³. Dunque, al verso 6 Reta fa uso della terminologia di matrice praghese sviluppata a partire da quella saussuriana.

Anche Kristeva riflette sui tratti distintivi quando illustra la teoria sul passaggio dalla fonologia alla fonetica a partire dall'allitterazione in Mallarmé. Secondo Kristeva, la ripetizione di un fonema tende verso «uno *stato prefonemico*, potremmo dire *fonetico*, constatabile nei bambini che non hanno ancora acquisito i suoni di una lingua madre ma che possono produrre tutti i possibili suoni (non linguistici)». Perciò l'allitterazione «svuota il fonema del suo carattere fonemico in quanto elemento di un sistema di tratti distintivi e lo avvicina alla fonetica, cioè al corpo articolante: anzitutto all'apparato articolatorio e, attraverso le pulsioni, all'insieme corporeo». In questo modo i fonemi

⁷⁹ *Storia della linguistica*, Giulio C. Lepschy (ed.), III, il Mulino, Bologna 1994, p. 492.

⁸⁰ BELARDI 1964, p. 99.

⁸¹ STOJMENOVA 2017, p. 98.

⁸² DE SAUSSURE 1967, p. 48.

⁸³ MULJAČIĆ 1969, pp. 216-217.

«conservano la funzione fonematica per assicurare la funzione simbolico commutativa del linguaggio e riprendono la topografia del corpo che in quei suoni si riproduce»⁸⁴. Alla luce di questo contesto si possono rileggere la «categoria di simboli in fuga» (10) e i «movimenti cigliari e delle labbra» (8). Queste due parti del corpo umano svolgono, infatti, dei compiti specifici rispettivamente nella fonetica uditiva e articolatoria. Nell'orecchio interno, lungo il dotto cocleare, si estende l'organo di Corti, che può esercitare la funzione sensoriale grazie alle cellule ciliate, così denominate poiché presentano un gran numero di sottili filamenti, detti ciglia o stereociglia⁸⁵. Le labbra, invece, sono uno degli organi fonatori⁸⁶. La menzione di questi due organi fonetici può attuare in poesia la riconfigurazione della fonologia come fonetica proposta da Kristeva.

Reta conia anche una neoformazione: l'aggettivo «enterocicliche», ottenuto agganciando il prefisso *entero-*, usato nel lessico medico per significare “intestino”, all'aggettivo *ciclico*. In ambito linguistico, *ciclico* potrebbe riferirsi al concetto di *ciclo fonologico*, l'antecedente della fonologia lessicale formulato da Noam Chomsky, Morris Halle e Fred Lukoff negli anni Cinquanta e sviluppato negli anni Settanta da Joan Mascarò⁸⁷. Oppure, specificamente per la fonetica acustica, il riferimento può derivare dalla nozione di *ciclo tipico*: Belardi lo definisce come oscillazione tipica corrispondente a una vocale e individuabile su un oscillogramma⁸⁸; Tagliavini mette in guardia circa la variabilità della sua curva periodica, che, pur mantenendo le caratteristiche proprie della vocale, può risultare da sinusoidi diverse in quanto dipendenti dal timbro della voce⁸⁹. Ma il composto, considerato nella sua interezza, richiama foneticamente l'aggettivo chimico *eterociclico*⁹⁰, che indica una molecola in cui almeno un atomo non è di carbonio.

In modo analogo *Mentre infuriano sul tuo corpo self-righteousness* offre un esempio di una voce tecnica della linguistica che avvia un moto centripeto rispetto agli altri termini metalinguistici e metapoetici presenti:

proseguono con attributi di qualità, la storia delle forme
in tutte le direzioni di un tema che si ripropone irrisolto/
alla meglio eviti il distacco
fai finta di non avere una origine di classe/
che tanto c'è il materialismo dialettico/ sicché il suicidio

⁸⁴ KRISTEVA 1979, pp. 206-207 (cfr. KRISTEVA 1974, pp. 221-222).

⁸⁵ ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 138-139.

⁸⁶ ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 39.

⁸⁷ NESPOR 1993, p. 134.

⁸⁸ BELARDI 1964, p. 81.

⁸⁹ TAGLIAVINI 1963, p. 44.

⁹⁰ GDLI, s.v..

non è una perversione dell'istinto/ e detto così bene che
mi sono ingannato nutrendomi con i transfert della disperazione
e saldare la presa di coscienza come un vecchio conto fra le tue dita/
e se sostituissimo a tutti gli effetti l'operazione sospesa, il gesto/
il parlante nelle assemblee/ con un nastro magnetico
cambiare protagonisti/ quasi se il proletariato diventasse oggetto di se stesso/
potresti sfoderare un alibi, sfoderare una pietra con una certa freschezza
con un certo cuore

dalle tue ossa ossute nascessero larve di fiori animali nel buio
morfina, anastasia,/ faccio un buco proprio nel vivo delle lettere/
una cosa cosale, quasi unno stile, l'identificazione/
la perdita dell'atteggiamento rivoluzionario/ e ti fraziono/
tutta uguale in una poetica politica,/sottoscritto/
che sbaglio lotta nelle penetrazioni off// e ti coordino sulle ciglia
i differenti ORIENTE occidente,/ gli obiettivi in pratiche significanti
i segni coranici tracciati sui muri, dico virgole, sbaffi di giochi/
che uscendo sulla piazza del grand souk disteso nella mano araba
della Loterie Nationale ti continuavo assente nella politica/
con altri mezzi Addict, adeptus anima, stampato non più umano che te stessa
in una giornata di fili lasciata a pencolare sul tuo occhio, nudo
con un titolo provvisorio⁹¹.

Nel verso «faccio un buco proprio nel vivo delle lettere» (15) si nota un altro uso concreto dello spazio bianco, che scava davvero un *buco* tra una parola e l'altra. Tutta la frase ha funzione cataforica, mentre il bianco è il suo cotesto. Lo stesso dispositivo scatta anche in «ti fraziono/ / tutta uguale in una poetica politica» (18-19). Quasi tutti i versi del componimento sono effettivamente tagliati da sbarrette, sono loro adesso che subiscono il trattamento di solito riservato al tu. In questo caso il cotesto, coincidente con le sbarrette, segue e contemporaneamente precede l'elemento cataforico, sviluppando una relazione co-testuale ancipite, come lo status di cui godono le meta-asserzioni, in quanto legate non solo a un atto precedente ma anche a uno successivo⁹².

Dopo un nuovo impiego concreto dello spazio bianco, che acuisce la distanza tra l'oriente e l'occidente, il poeta introduce il sintagma «pratiche significanti» (21). L'espressione deriva dalla terminologia semiotica di Kristeva⁹³, che la definisce in *Problèmes de la structuration du texte* (1968):

⁹¹ RETA 2006, p. 54.

⁹² ASTON 1977, p. 502.

⁹³ Kristeva avrebbe usato l'espressione anche nelle opere successive *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969 (per la traduzione cfr. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Piero Ricci (trad.), Feltrinelli 1978); KRISTEVA 1974 (per la traduzione cfr. KRISTEVA 1979).

ciò che è stato definito “oggetto letterario” sarebbe per la semiologia soltanto un tipo di *pratica significativa* senza alcuna valorizzazione, estetica o di altro tipo. La semiologia considera quindi la “letteratura” con lo stesso indice di valore della cronaca giornalistica, del discorso scientifico, ecc., quando la designa come una *pratica significativa* [...]. Più che come discorso, cioè come un *oggetto di scambio* tra un destinatario e un destinatario, la *pratica significativa* qui esaminata può essere considerata come un *processo di produzione di senso*. In altre parole, potremo studiare la nostra “pratica significativa” (sia essa chiamata letteratura, cronaca giornalistica, o massima, ecc.) non come una struttura già pronta, bensì come una *strutturazione*, come un dispositivo che produce e trasforma il senso, prima che questo senso sia già formato e messo in circolazione⁹⁴.

Questo saggio fu tradotto in italiano su «Nuova Corrente» (n. 54, 1971), altrimenti le opere di Kristeva furono tradotte dopo la morte di Reta. Date le citazioni francesi poste negli esercizi delle sezioni, si può dedurre che il poeta entrò in contatto con l'opera di Kristeva durante il soggiorno parigino del 1972, l'anno prima della laurea, durante il quale lesse gli autori di *Tel Quel*⁹⁵. Anche il freudiano *transfert* (7) viene impiegato da Kristeva. In psicanalisi indica uno stadio della terapia che consiste nel trasferimento dell'atto di rimozione sulla persona del terapeuta⁹⁶. Kristeva lo cita opponendolo al concetto di pratica:

contrariamente al dispositivo psicanalitico, al *transfert*, che tende a reintrodurre il processo del rigetto negli stampi della relazione intersoggettiva nel senso di interfamiliare e a sclerotizzare il soggetto in base a un'unità così ricostituita, benché questa si sappia spezzata ed eternamente inadempiente nei confronti del meccanismo di questo rigetto che delinea il quadro del reale, il dispositivo della *pratica* fa appello al rigetto, cui propone, come sostituto della fase tetica, non un destinatario identificante (magari l'analista silenzioso e schivo) per conversare, ma processi e leggi oggettive da scoprire⁹⁷.

Il capitolo che contiene questo brano si intitola *La pratica* e inizia proprio con la distinzione tra «esperienza significativa» e «pratica significativa»⁹⁸ modellata sul rapporto tra Hegel e Marx. La dissertazione sul materialismo dialettico marxista si raddensa appena dopo la presa di distanza dal *transfert* freudiano⁹⁹. Ecco allora che anche il verso 5 di *Mentre infuriano sul tuo corpo self-righteousness* inizia con «che tanto c'è il materialismo storico». Il riferimento a Kristeva fa detonare altre

⁹⁴ J. KRISTEVA, *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio*, Bruno Bellotto, Daniela De Agostini (trad.), Einaudi, Torino 1980, pp. 4-5. Il saggio era stato pubblicato in *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 297-316, poi tradotto in italiano su «Nuova Corrente», n. 54, 1971, pp. 4-29.

⁹⁵ BELLO MINCIACCHI 2006, p. IX.

⁹⁶ FREUD 1977, p. 19.

⁹⁷ KRISTEVA 1979, p. 167 (cfr. KRISTEVA 1974, p. 182).

⁹⁸ KRISTEVA 1979, p. 159 (cfr. KRISTEVA 1974, p. 173).

⁹⁹ KRISTEVA 1979, p. 168 (cfr. KRISTEVA 1974, pp. 182-183).

considerazioni politiche: «fai finta di non avere una origine di classe» (4), «il parlante nelle assemblee» (10), «quasi se il proletariato diventasse oggetto di se stesso» (11), «la perdita dell'atteggiamento rivoluzionario» (17), «ti fraziono/ / tutta uguale in una poetica politica» (18-19), «sbaglio lotta» (20), «ti continuavo assente nella politica» (14).

Il verso 21 segna anche l'ingresso dei luoghi riconducibili al maghreb. La seconda tranne di termini metalinguistici, attirati dal centro magnetico rappresentato da *pratiche significanti*, consiste nei «segni coranici tracciati sui muri, dico virgole» (22). L'ambientazione diventa, quindi, la «piazza del grand souk» (23), dove si apre la «mano araba / della Loterie Nationale» (23-24), ossia la mano di Fatima scelta dalla Loterie Nationale Marocaine come logo – mantenuto tutt'oggi. Le altre parti fisiche menzionate appartengono al corpo femminile: *dita* (8), *cuore* (13), «ossa ossute» (14), *ciglia* (19), *occhio* (25). Al posto di Patrizia, stavolta si legge il nome «anastasia» (15), cioè la figlia di Vicinelli, nata all'inizio degli anni Settanta¹⁰⁰.

Le sbarrette si trovano nuovamente impiegate in concomitanza con il fenomeno interattivo ne *Le mie parole formano puddinga*:

Le mie parole formano puddinga
Quando dormi nelle tue mani di rado corta
sforbicia fibra sulla fronte agli orli
il linguaggio non esiste lene di P
su un foglietto su cui
sono trattenuti gli affecta
strappato nel pli dei tuoi casi obliqui;

ora certo non si sente la putre di questa pagina
mentre la bocca soffoca e bagna
appaiono di seguito come metà resèdàs
nella cella di rigore la cosa che stupirà
(gli infissi alle finestre e brucerà insieme, perché nessuno)
c'era scritto spoliati amore
mucchi malandati nelle tue mani agli ingressi
/a/ ∞ /u/
chiodo chiudi
nodo nudi
malta molta
fuso arnese

¹⁰⁰ BELLO MINCIACCHI 2009, p. XXVII.

chiese:

ecco il modo di rendere la copia,

la mancata notazione / / si schiaccia nei denti¹⁰¹.

Il sostantivo *puddinga* (1) corrisponde a una roccia costituita da frammenti di forma tonda per effetto del prolungato rotolamento da parte delle acque di trasporto¹⁰² e consente al poeta di accostare implicitamente lo smussamento esercitato dall'acqua con quello operato dall'uso delle proprie parole.

Il verso 15 è formato da due vocali segnalate come fonemi e inframmezzate da un S maiuscolo orizzontale, che fa le veci del tilde (~), il diacritico sovrascritto che nell'IPA indica la nasalizzazione¹⁰³. Ma le vocali [a], centrale bassa non labializzata, e [u], posteriore alta non labializzata¹⁰⁴, non sono nasalizzate. Tuttavia Tagliavini usa il tilde in un altro modo:

la conclusione è che $a \sim \tilde{a}$ non forma opposizione fonetica (cioè le due vocali sono interscambiabili), ma $a \sim e$ forma opposizione fonetica, cioè scambiando i due fonemi si altera il senso della parola. [...] l'opposizione $\epsilon \sim \tilde{\epsilon}$ $\varphi \sim \tilde{\varphi}$ esiste, in realtà, in una sola parte del dominio linguistico italiano: in Toscana, anche se i casi di opposizione fonologica sono rari (*pēscā* ~ *pēscā*; *ēscā* ~ *ēscā*; *collo* ~ *collo* ecc.). [...] L'opposizione fonologica fra sorde e sonore è generalmente sentita ben netta in tutto il dominio linguistico italiano (*celo* – *gelo*; *pelle* – *belle*, *t'ama* – *dama* ecc.)¹⁰⁵.

L'autore considera intercambiabili gli aggettivi *fonetico* e *fonologico*, concordati con *opposizione*, in più non è chiaro il motivo per cui segnala l'opposizione con tre segni diversi: tilde, due punti e lineetta. Muljačić percepisce, invece, la necessità di far seguire alla definizione di coppia minima una precisazione grafica:

di solito si usa il termine *coppia minima* per designare due segni (morfemi o segni maggiori) che contengono gli stessi fonemi tranne uno e nello stesso ordine. Il rapporto di opposizione si nota in diversi modi (con una lineetta, con due punti, con il segno ~ « verso » frapposti), per es.: *pane* - *cane* o *pane*: *cane* o *pane* ~ *cane*. Con ciò si mette in rilievo che i due segni si oppongono in base alla differenza che riguarda un segmento solo, ossia grazie all'opposizione dei fonemi /p/ e /k/ che possiamo notare in vari modi: $p - k$, $p : k$, $p \sim k$ e anche p/k oppure mettendo i simboli fonematici entro barre oblique, dunque: $/p/ \sim /k/$, ecc¹⁰⁶.

Muljačić chiama il tilde *verso* e ne mostra, tra i vari possibili, l'impiego tra fonemi racchiusi da sbarrette, che è proprio quello de *Le mie parole formano puddinga*. Reta usa una coppia di sbarrette

¹⁰¹ RETA 2006, p. 94.

¹⁰² GDLI, s.v.

¹⁰³ NESPOR 1993, p. 41; ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 52.

¹⁰⁴ NESPOR, p. 49.

¹⁰⁵ TAGLIAVINI 1963, p. 133.

¹⁰⁶ MULJAČIĆ 1969, p. 211.

anche per delimitare lo spazio bianco che taglia a metà il verso conclusivo «la mancata notazione / / si schiaccia nei denti» (22): inserisce, infatti, un *blank*, come se si trattasse di un modulo ancora da compilare. Il bianco è di nuovo il cotesto susseguente una frase cataforica con tipica funzione di annuncio. Tra i due versi che contengono le sbarrette (15, 22) si trovano tre coppie di parole: «malta molta» (18) è una coppia minima; «chiodo chiudi» (16) e «nodo nudi» (17) sono coppie subminime perfettamente consonanti, poiché si differenziano per i due fonemi vocalici; la coppia «fuso arnese» (19), invece, ha un legame non fonetico ma semantico, dato che i due sostantivi sono tra loro rispettivamente iponimo e iperonimo. Ciò non interrompe la catena fonica poiché *arnese* (19) rima con *chiese* (20), ed è il corrispettivo della rima *chiudi* (16) : *nudi* (17).

Il testo è, inoltre, ripartito in due strofe: nei due lembi dirimpettai (7, 8) si trovano due elementi metalinguisticamente rilevanti. Innanzitutto, la prima strofa è conclusa dalla definizione grammaticale *casi obliqui* (7). La flessione, che comporta l'esistenza dei casi, interessa i nomi e gli aggettivi nelle lingue classiche – nel verso prima compare proprio il participio passato neutro plurale latino *affecta* (6) – e in alcune lingue orientali, tra cui l'arabo, che ha i casi nominativo, accusativo e genitivo, dunque soltanto uno è obliquo¹⁰⁷. Il sintagma stesso è un complemento di specificazione: «nel pli dei tuoi casi obliqui» (7). Il sostantivo francese che lo regge significa “piegatura”, perciò si collega al *foglietto* (5). Nel primo verso della seconda strofa, invece, il poeta fa ricorso alla deissi testuale: come in *Allora spiegamelo, questa pagina* (8) funziona grazie all'aggettivo deittico della prossimità. La pagina in questione è caratterizzata dalla *putre* (8), termine ottenuto con la sostantivazione dell'aggettivo laborintico e semanticamente legato alla connotazione liquida del verso successivo «mentre la bocca soffoca e bagna» (9).

Con «lene di P» (4), nella prima strofa, il poeta potrebbe fare riferimento anche a un'altra espressione del lessico specialistico. Dopo aver illustrato la ripartizione dei fonemi in «categorie cardinali»¹⁰⁸ a seconda dei luoghi e dei modi di articolazione dell'alfabeto IPA, Belardi ne descrive i segni diacritici e, tra i caratteri articolatori, annovera l'«articolazione lene e forte», ossia la «diversa tensione muscolare diaframmatica» che determina il fatto che «in molte lingue le articolazioni sonore sono leni e le sorde forti»¹⁰⁹. Inoltre, quando nel capitolo sull'apparato di fonazione spiega, tra le posizioni della glottide, quella del bisbiglio medio, fa l'esempio dei fonemi /p/ e /b/:

eppure anche ora il nostro /p/ si lascia distinguere da un nostro /b/. Ciò è possibile perché il primo ha un'articolazione forte, il secondo un'articolazione lene. [...] La laringe accenna ad abbassarsi come in effetti avviene nella pronuncia con voce, così che anche nella pronuncia bisbigliata si ha un aumento della

¹⁰⁷ Agnese MANCA (Anissa), *Grammatica teorico-pratica di arabo letterario moderno*, Associazione Nazionale di Amicizia e Cooperazione Italo-Araba, Roma 2005, p. 36.

¹⁰⁸ BELARDI 1964, p. 102.

¹⁰⁹ BELARDI 1964, p. 112.

capacità della cavità orofaringale. Pertanto /p/ conserva le sue caratteristiche di articolazione forte e /b/ di articolazione lena¹¹⁰.

Allora, l'impiego dell'aggettivo *lene* con un fonema come complemento di specificazione reimpasta questa terminologia fonetica.

L'S orizzontale in sostituzione del tilde torna inframmezzato a due fonemi vocalici in *Allora gli esce dal pomo, guida gli da zero volte il soffio*:

l'oro diventa per principio labbra
stampate in copertina prima di scivolare nelle lingue classiche
tradurci uberstetzen anche qui a — ble [eibl] a — cre [eika]
la città sparisce tra se se — cret [sikkrit] fi — ne [fain]
questa dittongata negli occhi non gliela
in campo lungo in truka che chiude scale
frutto palatale di tutto un paese che pronuncia
inoltre esistono brevi geminati
all'interno di parole impallate che strabocca
quella sul miele la chiederò più tardi
sul cervello quando sgomina un nuovo naufragio tra due moviole
risposta: “bruciamo tutto” è uno standard, viene dal nord
/ə/ ʷ /u/ chiedo — chiudo ferie — furie,
gente — giunte, certe giunte, era ora¹¹¹

Questa volta il poeta omette la barretta dopo /u/. Proprio come ne *Le mie parole formano puddinga*, segue una serie di coppie minime: «chiedo — chiudo ferie — furie, / gente — giunte» (21-22). Ciascuna parola si oppone fonologicamente all'altra perché /e/ viene sostituito da /u/, ma le vocali legate da pseudo-tilde al verso 21 sono /ə/ e /u/, rispettivamente la vocale centrale media e la posteriore chiusa.

L'aggettivo *geminato* in fonetica indica le consonanti doppie o lunghe distinguendole da quelle brevi o scempie; in trascrizione possono essere indicate con [ː] o semplicemente con la ripetizione del simbolo relativo alla consonante¹¹². Tagliavini fa una distinzione genetica tra le consonanti geminate e quelle lunghe, poiché le geminate sono anche più intense. Inserisce, dunque, la distinzione nel confronto tra il rafforzamento sintattico tipico dei dialetti centro-meridionali e lo scempiamento tipico di

¹¹⁰ BELARDI 1964, pp. 39-40.

¹¹¹ RETA 2006, p. 96, vv. 9-22.

¹¹² ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 71.

quelli settentrionali¹¹³. Belardi distingue, invece, l'articolazione intensa da quella geminata: la prima è contraddistinta da maggiore tensione muscolare, pressione nel pneumatoceloma e durata rispetto all'articolazione semplice (un esempio è l'opposizione tra *fato* e *fatto*); la seconda consiste nell'inizio di una nuova catastasi prima che la precedente metastasi si sia conclusa, l'esempio addotto in questo caso è il sintagma francese *copue pas*¹¹⁴. Muljačić ricostruisce la diatriba tra monofonematisti e bifonematisti iniziata negli anni Trenta: i primi sostengono che esiste una classe speciale di quindici fonemi definiti lunghi, rafforzati, intensi; i secondi che a distinguere *fato* da *fatto* non sia l'opposizione tra un fonema semplice e uno rafforzato ma la presenza di un fonema in più. La definizione delle consonanti come geminate (o doppie) è mutuata dall'inglese *geminate cluster*, i bifonematisti la oppongono a *scempie*¹¹⁵. In *Allora gli esce dal pomo, guida gli da zero volte il soffio* Reta ha sostantivato l'aggettivo *geminati* (16) e lo ha caricato di valore cataforico perché nel verso «inoltre esistono brevi geminati / all'interno di parole impallate che strabocca» (16-17) le parole *impallate* e *strabocca* contengono consonanti geminate.

Un altro esempio di interattività riguarda «tradurci uberstetzen anche qui» (11), dove il verbo italiano *tradurci* (elemento cataforico) viene fatto seguire dalla sua traduzione in lingua tedesca (cotesto susseguente). L'autore incappa in due imprecisioni ortografiche poiché omette l'Umlaut e scrive un /t/ di troppo: la forma corretta dell'infinito tedesco, infatti, è *übersetzen*. Proprio questo verbo viene citato da Muljačić come caso in cui gli accenti secondari hanno valenza fonologica: «di coppie simili a *übersetzen* ['ybər:zɛtsən] “passare dall'altra parte di un fiume” ~ *übersetzen* [:ybər'zɛtsən] “tradurre” è pieno il tedesco»¹¹⁶. Nella sequenza interattiva, allora, l'avverbio *qui* è un deittico testuale riferito all'intero componimento. Inoltre, nel verso precedente, viene paventata l'azione di «scivolare nelle lingue classiche» (10), un altro legame interattivo con la traduzione. Ma l'esito più rilevante si trova ai versi 11-12: quattro parole inglesi divise in sillabe da lineetta lunga e seguite ciascuna dalla propria trascrizione fonetica, correttamente racchiusa tra parentesi quadre¹¹⁷. Ciò che viene presentata graficamente come trascrizione fonetica consiste, in realtà, in una traslitterazione della pronuncia inglese, per quanto molto vicina a quella con simboli fonetici: [eɪbəl], [eɪkər], [si:krit], [faɪn]¹¹⁸. Solo le prime tre sono realmente bisillabiche, mentre *fine* è monosillabica, nonostante il poeta equipari il suo trattamento grafico alle altre.

Proseguendo, poi, con il lessico fonetico, l'aggettivo *palatale* (15) individua un luogo di articolazione. Tagliavini distingue le consonanti pre-, medio- e post-palatali, a seconda della porzione di

¹¹³ TAGLIAVINI 1963, pp. 101-102.

¹¹⁴ BELARDI 1964, p. 112.

¹¹⁵ MULJAČIĆ 1969, pp. 427-428.

¹¹⁶ MULJAČIĆ 1969, p. 298.

¹¹⁷ NESPOR 1993, p. 44.

¹¹⁸ COLLINS 2009, ss.vv.

palato a contatto con la quale la lingua genera occlusione¹¹⁹. Più schematicamente, Belardi parla soltanto di «zona “palatale”»¹²⁰. Mentre, per quanto riguarda *dittongata* (13), aggettivo sostantivato dal poeta, va segnalato che Tagliavini illustra i dittonghi con dovizia, specificando che in quelli discendenti vi è un'unica articolazione per la vocale e la semivocale, mentre in quelli ascendenti ogni elemento conserva la propria articolazione¹²¹. Muljačić, invece, pur non scartando completamente la terminologia tradizionale, mostra di preferire *sequenza tautosillabica* al termine *dittongo*, *sequenza legamento + vocale* al sintagma *dittongo ascendente*, *sequenza vocale + vocale a dittongo discendente*¹²². Reta colloca il termine subito dopo le scomposizioni sillabiche e le trascrizioni fonetiche. L'ortografia inglese non permette di riconoscere immediatamente i dittonghi, a renderla visibile intervengono i simboli fonetici: ad eccezione di *secret*, le altre tre parole contengono dittonghi discendenti, dove il secondo elemento è sempre una [ɪ].

Va notata, infine, la concomitanza con un il lessico tecnico di un'altra disciplina, la cinematografia, che Reta studiò presso il Centro Sperimentale di Roma dopo la laurea in Lettere: «punto di presa» (4), «in campo lungo in truka» (14), «impallate» (17), «moviole» (19).

4. Lessico fonetico e fonologico

Nel corpus di testi preso in esame, oltre alla terminologia tecnico-specialistica della linguistica già evidenziata, quella della fonetica e della fonologia ha una rilevanza particolare. Con *Se lo dicessi in stato di silenzio non mi crederesti* entrano nella poesia di Reta anche gli strumenti tecnologici utilizzati dai fonetisti:

Se lo dicessi in stato di silenzio non mi crederesti
perché ne ho mancanza completa di aria
o se scorticandomi di passaggio, i veli palatali emanassero segni a colori
per richiamare la tua attenzione rifarei il verso alle parole
a tutte quelle rimaste inarticolate
retrate, a forma di curva chiaramente esponenziale come fiato più spazio
come quelle che hanno abbandonato un senso a metà strada tra una tentata emissione
e il suo spettrogramma
In mezzo fra gli echi delle capitolazioni di eventi,
in una ontogenesi rallentata fino a sillabarsi all'articolazione sillabata
di extra pressioni sul diaframma

¹¹⁹ TAGLIAVINI 1963, p. 41.

¹²⁰ BELARDI 1964, p. 104.

¹²¹ TAGLIAVINI 1963, pp. 65-66.

¹²² MULJAČIĆ 1969, pp. 451-452.

come se raccogliessi un inventario sdatato sull'ordine cronologico di attività
muscolari

perdute, prodotte nel tempo.

L'ambito dei dispositivi di sicurezza contiene ordini di grandezza tante volte
quante centinaia di volte al secondo una emissione qualsiasi
corrisponde a una A qualsiasi finale¹²³.

Lo spettrogramma (41) è un grafico con la frequenza in ascissa e l'ampiezza in ordinata in grado di restituire tutto il contenuto spettrale, ed è la rappresentazione più frequente di un'onda acustica complessa¹²⁴. Muljačić, che dedica due paragrafi alla spettrografia, spiega quali unità di misura sono implicate nella misurazione spettrografica:

ogni descrizione acustica del suono comporta tre dimensioni: la *durata*, la *frequenza* (altezza tonica) e l'*intensità*. La prima si misura in centisecondi (*cs*) o anche, mediante apparecchi più moderni, in millisecondi (*ms*), la seconda in cicli per secondo (*cps*) (mille cps formano un chilociclo o kilohertz: *kHz*) e la terza in decibel (*dB*)¹²⁵.

Specifica, inoltre, che gli spettri più rapidamente riconoscibili sono quelli delle vocali¹²⁶. La conclusione del componimento di Reta «centinaia di volte al secondo in una emissione qualsiasi / corrisponde a una A qualsiasi finale» (16-17) sembra proprio la didascalia di uno spettrogramma. In fondo la suo manuale, Belardi riproduce il fonospettrogramma del gruppo [ɛl] della frase “Where is a hotel?”¹²⁷ e procede a una descrizione del funzionamento dello strumento:

il fonospettrografo è un complesso apparecchio elettronico cui la parola giunge trasformata in corrente microfonica. Un'ampia serie di filtri [...] intercettano le frequenze interessate; queste successivamente sono trasformate in impulsi luminosi [...], i quali lasciano una traccia sullo schermo fotografabile. Quando il prodotto acustico presenta un aumento di ampiezza, aumenta anche l'ampiezza oscillatoria della corrente microfonica e quindi l'intensità d'illuminazione; come risultato, sul fonospettrogramma, si scorge un maggiore annerimento del tratto¹²⁸.

I «segni a colori» (3) di Reta corrispondono, allora, alla descrizione dello spettrogramma, mentre le parole «a forma di curva» (6) alludono alle formanti, cioè la stilizzazione delle zone più annerite

¹²³ RETA 2006, p. 41.

¹²⁴ ALBANO LEONI-MATURI 2002, pp. 96-97.

¹²⁵ MULJAČIĆ 1969, p. 93.

¹²⁶ MULJAČIĆ 1969, p. 95.

¹²⁷ BELARDI 1964, tavola XV, figura 43.

¹²⁸ BELARDI 1964, pp. 131-132.

di uno spettrogramma, come illustra ancora Belardi:

se, andando da sinistra verso destra, si segue con una punta scrivente il centro delle zone di maggiore tinteggiatura, si avranno schematicamente cinque linee di maggiore intensità [...]. Queste sono le formanti, le quali si contano partendo dalle frequenze più basse, come 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, e 5^a. Discriminanti – come s'è detto – sono la 1^a e la 2^a¹²⁹.

Rispetto a Belardi, Muljačić testimonia un avanzamento sostenendo che fino a pochi anni prima si credeva che solo F₁ e F₂ avessero rilevanza linguistica, mentre negli anni delle sue ricerche molti fonetisti stavano rivalutando il ruolo di F₃¹³⁰.

Il contesto così fortemente connotato dagli studi di fonetica acustica si interfaccia con alcune incursioni nella fonetica articolatoria: «mancanza completa di aria» (2), «veli palatali» (3), «alle parole / a tutte quelle rimaste inarticolate» (4-5), «extra pressioni sul diaframma» (11), «ordine cronologico di attività / muscolari» (12-13), «articolazione sillabata» (10). Reta adotta l'aggettivo *palatale* anziché *palatino* per denominare il velo del palato (o palato molle), l'organo muscolare che separa la parte superiore della faringe (rinofaringe) dalla cavità orale¹³¹. Sostituisce, cioè, l'aggettivo anatomico con quello fonetico: *palatale* è, infatti, uno dei termini con cui vengono classificate le vocali e le consonanti in base al luogo di articolazione. Ma l'indice analitico del manuale di Tagliavini può testimoniare un'incertezza perché, nonostante poi opti per *palatine*, chiama le vocali «palatine o palatali»¹³². Il diaframma è l'organo che, contraendosi durante l'espiazione, permette ai polmoni di dilatarsi¹³³, ma con Belardi assume un altro significato in relazione agli pneumatocelomi:

per diaframma s'intende la linea ideale che congiunge medialmente due pareti opposte dell'apparato di fonazione capaci di modificare la loro distanza attraverso una serie di gradi (gradi diaframmatici) da un massimo (detto massima apertura) a un minimo (detto occlusione)¹³⁴.

Quando i diaframmi sono chiusi, lo pneumatocelmona «è detto compresso o rarefatto»¹³⁵. Al sintagma «extra pressioni sul diaframma» (11), allora, si può ricondurre la «mancanza completa di aria» (2). Questo testo è l'esempio più ricco di quanto gli studi di fonetica abbiano contraddistinto la maturazione poetica di Reta al punto che può esso stesso rappresentare graficamente uno spettrogramma: ruotando la pagina di 90° si può osservare che la disposizione dei versi assomiglia al tracciato inciso

¹²⁹ BELARDI 1964, pp. 132-133.

¹³⁰ MULJAČIĆ 1969, p. 95.

¹³¹ ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 38.

¹³² TAGLIAVINI 1963, pp. 471, 51, 415.

¹³³ ALBANO LEONI, P. MATURI 2002, pp. 36-37.

¹³⁴ BELARDI 1964, p. 71.

¹³⁵ BELARDI 1964, p. 71.

dallo spettrografo, addirittura lo spazio bianco tra i versi 13 e 14, che divide il testo in due strofe, potrebbe corrispondere all'emissione di una consonante sorda, che negli spettrogrammi produce un'interruzione delle bande annerite.

Le convenzioni grafiche della manualistica sono adottate anche in *Flip flap che lascia couler la sua argilla*:

è la legge della cinta delle mura,
son giorni che goccia dentro
fino capitalismo a finire e risbuca
con un colpo di capelli per il suo verso
inguaribile valica il fianco dietro
una porta che disfa premuta con le sillabe
di menti ka te lo
e sbuccio l'evidenza con i brividi che scrivo
Schwa* dal nome che ha
il luogo preciso del tuo soggiorno, l'ora
si nasconde nel pollice del guanto
quando ti stendi a dormire su**
un tavolo da disegno che è un campo da tennis.

* Schwa = la vocale “e” nell’alfabeto ebraico ad es. la finale di fin (e).

** su = all’UP inglese equivalente metaforico di AP in “avendo se solo si avesse voluto”¹³⁶.

Il poeta avverte la necessità di accludere una nota allo *schwa* (18). Questo termine tedesco, derivato dall’ebraico *schěwā*, è il nome dato al simbolo ə, che nell’IPA indica la vocale centrale media. Il sostantivo francese *fin* non è stato scelto a caso dato che Muljačić si riferisce a ə come «vocale francese chiamata *e muet*, *e insable* o *e caduc*» segnalando che «nella maggioranza dei casi il suono [ə] non ha valore fonematico perché non fa parte di coppie minime»¹³⁷. Belardi la denomina, con una traslitterazione del termine ebraico, «vocale “ridotta” /ə/ (il cosiddetto “scevā”）」¹³⁸. Tagliavini ne fornisce, invece, una definizione più precisa: analizzando le «vocali indistinte», ossia quelle che «presentano un’evanescenza fonica», spiega che si può ricorrere al «segno comunemente adoperato dai glottologi per indicare la vocale evanescente, cioè ə. Questo suono è chiamato anche *šəvā* con un nome preso dalla grammatica ebraica (שׁוּׁ) dove indica appunto una vocale indistinta (scritta con ך per

¹³⁶ RETA 2006, p. 98, vv. 10-22 e note.

¹³⁷ MULJAČIĆ 1969, pp. 244-245.

¹³⁸ BELARDI 1964, p. 43.

es. in קטל, *ketōl* “uccidere”))¹³⁹.

L’inserimento di questa nota è giustificato dalla tecnicità del termine scelto, ma la seconda, dedicata alla preposizione semplice *su* (21) non è epesegetica, quanto piuttosto un autocommento: il poeta chiarisce il meccanismo compositivo dell’«equivalente metaforico» e adduce un esempio, rimanendo al testo successivo, che contiene il verso «sono le lenzuola su AP» (9)¹⁴⁰. Con «equivalente metaforico» allora il poeta intende «AP», lo stadio finale del processo che era incominciato da *su* e si era sviluppato con la sua traduzione inglese *up*, fino alla traslitterazione della pronuncia inglese. Questo procedimento compositivo aveva agito anche in «lettera lei» (*Allora spiegamelo*) e in «questo chi» (*Laggiù la notte mi dava l’orsa*).

Anche *Oppure una punteggiatura particolare* reca una nota a piè di pagina che coinvolge fonetica e plurilinguismo:

Oppure una punteggiatura particolare
che limiti le diresi pare che i fotoni si
comportino come particelle è un’onda quando
spieghi e tu? un glide che accechi la luce
bruciano sulla pellicola, cromo
nel giro agire, jail prima che i cavi
chiudano nel buio una ciglia.
Attende una risposta terra di gioco corrente
tue fonetiche, fiocchetto mestruale staccato a termine piè pagina
il segno tagliando il filo a Termini aah!
“sto per copirti smrt* lo schermo di nero
con la pupilla di un occhio”.

* smrt = in serbo croato = morte¹⁴¹.

La nota asteriscata traduce il sostantivo *smrt*, un esempio da manuale di consonante che funziona da vocale. Tagliavini lo menziona ricordando che la fonetica descrittiva e quella storica smentiscono l’assunto secondo cui le consonanti non possono essere pronunciate senza vocali:

le vocali sono in diretta connessione con le continue (specialmente liquide e nasali), che possono essere *sonanti* e funzionare da vocali, cioè come apici di sillabe, come *r* nel Serbocroato (per esempio in *smrt*

¹³⁹ TAGLIAVINI 1963, p. 61.

¹⁴⁰ RETA 2006, p. 99.

¹⁴¹ RETA 2006, p. 104.

“morte”)¹⁴².

Il contesto linguistico croato aveva già contraddistinto *Avrei dovuto partire dalle vene incolori* con «quel battello Sveti Ludra, fino a Dubrovnik» (7) e l’indicazione in calce «Dubrovnik December 72». In entrambi i testi il rimando alla Croazia è preceduto da un cenno a Roma: là il carcere di Regina Cœli (6), qui la stazione Termini (10).

Oltre ai termini scopertamente tecnico-specialistici *dieresi* (2) e *fonetiche* (9), un’altra voce alloglotta con significato fonetico è *glide* (4). Questo nome, derivato dall’omonimo verbo inglese che significa “scivolare”, in linguistica traduce “legamento” o “semivocale”. Muljačić lo accenna quando definisce le due coppie di tratti distintivi fondamentali (TDI) vocalico ~ non vocalico, consonantico ~ non consonantico:

le *vocali* sono vocaliche e non-consonantiche, le *consonanti* sono non-vocaliche e consonantiche; le *liquide* sono vocaliche e consonantiche (con libero passaggio e, insieme, ostruzione della cavità orale e il conseguente effetto acustico), i *legamenti* (ingl. e franc. *glides*) sono non-vocalici e non-consonantici¹⁴³.

Il lessico fonetico selezionato per questo componimento riguarda specificamente la distinzione tra vocali e consonanti. Come in *Allora gli esce dal pomo, guida gli da zero volte il soffio*, si mescola alla terminologia cinematografica e, per suo tramite, a quella ottica. La «punteggiatura particolare / che limiti le dieresi» (1-2) sfocia immediatamente in «pare che i fotoni si / comportino come particelle» (2-3); poi «un glide che accechi la luce» (4) porta subito a «bruciano sulla pellicola, cromo» (5). Contrariamente alla vivacità cromatica riscontrata altrove, il poeta ha applicato a questo testo un filtro in bianco e nero, perché si alternano soltanto luce (4) e buio: «i cavi / chiudano nel buio una ciglia» (6-7), «”sto per copirti smrt* lo schermo di nero / con la pupilla di un occhio”» (11-12). Anche il lessico del corpo si adegua a questa bicromia: *accechi* (4), *pupilla*, *occhio* (12).

Le associazioni foniche e semantiche determinano, infine, alcuni punti essenziali. La sequenza «giro agire, jail¹⁴⁴» (6) deriva dall’allitterazione del fono [dʒ], che attraversa interlinguisticamente l’italiano e l’inglese, e dalle liquide [r] in italiano e [l] in inglese. Limitata all’italiano è invece l’allitterazione di [f], [t] e [k] in «fonetiche, fiocchetto mestruale» (9). La locuzione *a termine* (9) genera una doppia associazione, prima semantica con *piè pagina* (9), poi grafico-fonetica con «Termini» (10).

Oppure una punteggiatura particolare inaugura un trittico fonetico-fonologico con i due testi

¹⁴² TAGLIAVINI 1963, p. 45.

¹⁴³ MULJAČIĆ 1969, p. 103.

¹⁴⁴ *Jail* rappresenta un altro legame con *Avrei dovuto partire dalle vene incolori*, dove sono descritte le misure della cella di Regina Cœli

successivi *Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi* e *Avevo pensato un sommario per te*. Nel secondo pannello del trittico si trovano due coppie minime, come già ne *Le mie parole formano puddinga* e in *Allora gli esce dal pomo, guida gli da zero volte il soffio*, ora però segnalare proprio dal tilde [~]:

e gli occhi seguono il chimografo

/~ / /(muto)/ /(muro)/

e mira

(rima perché mica lo so quando esce)

chiamo con il suo nome costrizione

ma la fitta è qui

sulla terra rossa infranchis

sable/ cielo/ gelo/ calpesta blu¹⁴⁵

Nonostante il simbolo sia corretto, il poeta non lo frapponne ai due elementi della coppia, ma lo racchiude tra sbarrette, come se fosse un fonema (19). Neanche la seconda coppia minima (25) è inframmezzata dal tilde e i termini sono dispari, come se quello centrale rappresentasse la sovrapposizione di due. Quest'ultima coppia minima è citata da Tagliavini: «l'opposizione fonologica fra sorde e sonore è generalmente sentita ben netta in tutto il dominio linguistico italiano (*celo – gelo; pelle – belle; t'ama – dama* ecc.)»¹⁴⁶. Sembra uno di quegli esempi tipici, come l'opposizione tra *fato* e *fatto* citata da Belardi e Muljačić per le geminate (*Allora gli esce dal pomo, guida gli da zero volte il soffio*).

Il secondo elemento della prima coppia minima, *muro* (19), genera una successione di associazioni foniche: mutando le vocali si ottiene *mira* (20), invertendo le consonanti *rima* e sostituendo una consonante *mica* (21). Il verso «è il tempo fondare su up all'appuntamento da» (9) presenta un nuovo caso di interfaccia fonetica o equivalente metaforico con le preposizioni *su* e *up*: la preposizione italiana è tradotta in inglese e la traslitterazione della sua pronuncia è la prima sillaba di *appuntamento*. Un diverso processo plurilinguistico interessa la sequenza «infranchis / sable» (24-25): in inglese *sable* significa “zibellino”, mentre «infranchis» potrebbe richiamare il verbo *enfranchise* (“dare il diritto di voto”), derivato dal sostantivo *franchise* (“diritto di voto”)¹⁴⁷, tuttavia l'aspetto più rilevante è che i due termini sono il risultato della tmesi di *infranchissable*, aggettivo francese che significa “invalidabile”.

¹⁴⁵ RETA 2006, p. 105.

¹⁴⁶ TAGLIAVINI 1963, p. 133.

¹⁴⁷ COLLINS 2009, ss.vv.

Dopo lo spettrografo di *Se lo dicessi in stato di silenzio non mi crederesti*, il poeta qui nomina il chimografo (18), lo strumento medico in grado di indicare il movimento di un organo del corpo che veniva utilizzato dai fonetisti fino agli anni Cinquanta-Sessanta. Tagliavini informa che il palato artificiale e il chimografo sono gli strumenti più modesti a disposizione di un ricercatore, ma «in realtà il chimografo è ormai superato; risultati molto più esatti si ottengono con gli strumenti elettroacustici a valvole termoioniche e con gli oscillografi»¹⁴⁸. Ciò nonostante nel suo manuale riproduce la stilizzazione di alcuni chimogrammi, ad esempio quello del fonema /p/: «la differenza fra fonemi espiratori ed inspiratori si rivela chiaramente al chimografo; sul cilindro affumicato del chimografo [...] i suoni espiratori hanno uno scarto positivo (in alto), quelli inspiratori uno scarto negativo (in basso)»¹⁴⁹. Belardi, nonostante pubblichi il suo manuale un anno dopo quello di Tagliavini, descrive dettagliatamente lo strumento e lo nomina nelle varianti *cimografo* e *cimogramma*:

il cimografo [...] è costituito da un cilindro (o più cilindri) in rotazione a velocità costante, ricoperto da carta annerita con nerofumo; da un sistema di ricezione che accoglie le pressioni, le depressioni e le vibrazioni atmosferiche, che si generano nell'apparato di fonazione di seguito ai movimenti delle sue parti mobili, o le trasforma in aperture e chiusure di circuiti elettrici o in variazioni di tensione di corrente; e da un sistema scrivente che, in rispondenza delle pressioni, depressioni e vibrazioni dell'aria, o delle aperture e chiusure del circuito elettrico, muove aghi con punta sottile a lieve contatto con il nerofumo della carta del tamburo rotante¹⁵⁰.

Nella sezione conclusiva del volume l'autore riproduce undici cimogrammi preceduti dalla fotografia di un cimografo in azione¹⁵¹.

L'ultimo pannello del trittico si intitola *Avevo pensato un sommario per te*. Questo testo recupera il sostantivo *muro* da *Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi* per sviluppare il tema della reclusione («qui con i muri così vicini che si contavano», 17) e il sostantivo *cielo* da *Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi*, che contamina con «lene di P» di *Le mie parole formano puddinga* per ottenere il verso «il cielo di a e il cielo di P» (9). Nella parte centrale, è spiegato il fenomeno della coarticolazione:

chi mai dalle schiere celesti conferma
porta avanti la tua sintassi (ad es. tu: le labbra assumono la posizione
per

¹⁴⁸ TAGLIAVINI 1963, p. 11.

¹⁴⁹ TAGLIAVINI 1963, pp. 21-22.

¹⁵⁰ BELARDI 1964, p. 97.

¹⁵¹ BELARDI 1964, figure 31-42, tavole XII-XIV, didascalie pp. 123-130.

l'u già nel momento in cui si provoca
ti sei mossa tivù nella pedina ti vedo¹⁵²

Senza impiegare il lessico tecnico-specialistico, il poeta illustra la sovrapposizione dei gesti articolatori durante la pronuncia del pronome *tu* (20-22): «mentre gli organi si stanno disponendo in una determinata configurazione articolatoria, conservano ancor in parte gli atteggiamenti delle precedenti articolazioni e nello stesso tempo già iniziano a prepararsi per quelle successive»¹⁵³. Come ricordato per *Ha cambiato questa soluzione per acqua con altri atti simultanei*, Belardi descrive questo fenomeno in termini di penumatocelema neutro preparatorio, cioè uno pneumatocelema che coesiste in simultaneità a un altro e che, pur non partecipando ancora direttamente all'atto fonatorio, assume già le caratteristiche necessarie per l'articolazione successiva¹⁵⁴. Il pronome personale offerto dal poeta come esempio di coarticolazione genera, poi, le associazioni foniche del verso 23. Innanzitutto, il pronome riflessivo *ti* suona come la pronuncia del solo fonema /t/, mentre già nel verso precedente era stato isolato il fonema /u/. Il sostantivo *tivù* amplia il pronome iniziale *tu* inserendovi due fonemi, di cui uno appena usato in *ti*; il poeta fa leva sulla somiglianza grafica tra /u/ e /v/ – che in latino sono un grafema unico. Infine, *ti vedo* smembra /t/ e /v/ in due parole contigue, da cui scompare /u/.

¹⁵² RETA 2006, pp. 106-107, vv. 19-23.

¹⁵³ ALBANO LEONI-MATURI 2002, p. 62.

¹⁵⁴ BELARDI 1964, pp. 71-72.

VII

EDOARDO SANGUINETI

Nel terzo e ultimo confronto si verificherà quale rapporto lega il discorso metalinguistico di Vittorio Reta a quello di Edoardo Sanguineti. Il polimorfo lavoro di Sanguineti ha dato un contributo fondamentale alla poesia italiana, tanto che tra le linee, correnti, famiglie del Novecento un posto da capofila per lui non manca mai. Nella sua scia anche AFRIBO e SOLDANI, in riferimento agli anni Settanta, riservano uno spazio per Reta:

da un punto di vista obiettivamente linguistico si possono individuare e segnalare tre tendenze sperimentali, che continuano, con deroghe, le diverse linee tracciate dai padri della neoavanguardia. Nella prima, di matrice sanguinetiana, la sregolatezza linguistica è presente a tutti i livelli – metrico, lessicale, sintattico. Tra i tanti o tantissimi si segnala il caso notevole di Vittorio Reta, nato nel 1947 e suicidatosi a trent'anni, autore di *Visas* (1976)¹.

Sempre da un punto di vista linguistico, nella prefazione a *Visas* Bello Minciocchi ha evidenziato i prelievi lessicali e sintagmatici da *Erotopaegnia*, *Purgatorio de l'Inferno* e *Reisebilder*². Estendendo il confronto lessicale, si potrà verificare se e in quale misura la terminologia della linguistica, tanto peculiare per la poesia di Reta, sia una derivazione di matrice sanguinetiana.

1. Mappatura lessicale

Il corpus sanguinetiano preso in esame ha come termine *ante quem* il 1977, l'anno della scomparsa di Reta. La mappatura sarà, perciò, condotta sulla produzione poetica di Sanguineti fino alla pubblicazione di *Catamerone* (Feltrinelli, 1974), che include:

- *Laborintus* (Magenta, 1956),
- *Erotopaegnia*, pubblicato con *Laborintus* in *Opus metricum* (Rusconi e Paolazzi, 1960);
- *Purgatorio de l'inferno*, pubblicato con *Opus metricum* in *Triperuno* (Feltrinelli, 1964);
- *T.A.T.* (R. Sommaruga, 1968);
- *Reisebilder* (Literarisches Colloquim, 1972), pubblicato anche in *Wirrwarr* (Feltrinelli, 1972).

¹ AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 157.

² BELLO MINCIACCHI 2006, p. XXXV.

In aggiunta a queste raccolte, nel corpus sono stati considerati anche i sei testi poetici usciti in *K. e altre cose* (All'insegna del pesce d'oro, 1962), inclusi nelle raccolte successive solo a partire da *Stracciafoglio* (Feltrinelli, 1980), dove compare per la prima volta la sezione *Fuori Catalogo*. I riferimenti bibliografici a *K. e altre cose* sono segnalati dall'asterisco:

- **Lingua:** affermazione (17-18), aleph (98), alla lettera (117), alludere (13-14), *analizzare* (84), *argomento* (135 x 2), *b* (99), bestemmia (19-20), boutade (138), *c* (119), chiarimenti (138), *ci* (23-24), commiato (138), complimento (138, 146), *concludere* (135), *D* (131), *definire* (*35-44, 72-73), definizione (45 x 4, 135), deposizione (147), dibattito (11), *dichiarare* (118), dichiarazione (37), discorso (16, 19-20, 31-32), *discutere* (*35-44 x 2, 121), eingeschränkten (125), *elencare* (84), emme (37, 43), erre (23-24, 37, 43), esclamazione! (83), espressione (31-32, 36, 125, 134 x 2), *express, to* (41-42), *esprimere* (139), frase (118), *gi* (37, 43), "I" (95), *illustrare* (*45-50, 121), *incominciare* (119), *informare* (121), *intendere* (*31-33 x 5, *35-44 x 3, *45-50 x 4, 41-42, 60, 70-71 x 6), *L* (41-42), λ (41-42, 43, 44, 45 x 3, 46 x 6), λ (41-42), *langue* (69), lettera (23-24, 28), lingua (21, 29-30, 37, 56, 58, 93-94 x 3, 149), linguaggio (15, 23-24), menzione (148), motto (*45-50), *narratur* (*45-50), notizia (31-32, 137), *parola* (*35-44, 16, 28, 41-42, 83, 87, 97, 103, 106, 107 x 3, 112, 118, 119, 139), parola d'ordine (136), *polemizzare* (119), proclamata (16-17), *raccontare* (*26-27, 93-94), racconto (147), riassunto (125), rythmées (69), *s* (99), *sens* (13-14, 96), *senso* (13-14, 16 x 2, 70-71, 83 x 4, 135), *sensus* (16), *significare* (31-32, 41-42 x 2), significato (87), significazioni (40), *sillabare* (125), *spiegare* (*25, *35-44, 70-71 x 6, 72-73 x 4, 77, 84, 87 x 2, 88, 114, 121), spiegazione (70-71), *Sprache* (142), storie (*26-27), subject-matter (41-42), testimoniare (139), verborum (*45-50), vocabolo (16-17), vocale (28), *y* (44), *Worte* (127);
- **lingua orale:** aggiungere (65 x 2, 121), ammettere (58), comizio (77), conversazione (76, 93-94, 133), dialogiche (11), dialogo (17-18), *dicère* (12, 40, 46 x 2, 50), *dir* (38), *dire* (*26-27, *35-44 x 18, *45-50 x 12, 15, 19-20 x 3, 23-24 x 3, 37 x 6, 38 x 2, 57, 58 x 7, 59, 60 x 3, 64 x 2, 65 x 7, 69, 70-71 x 26, 72-73 x 12, 74-75 x 6, 76 x 6, 77 x 8, 78, 79 x 6, 82 x 4, 83, 84 x 9, 85 x 6, 87 x 4, 88 x 10, 93-94 x 4, 97, 98 x 5, 100 x 2, 103 x 2, 104 x 3, 105 x 3, 107, 108 x 4, 111, 112, 113, 114, 115, 116 x 2, 117, 118 x 2, 119, 121, 125 x 2, 126, 132, 133, 135 x 3, 136 x 2, 137, 138, 140, 141, 143, 146 x 3, 151, 153), *discorrere* (16), discorsiva (16), *domandare* (41-42), esclamare (58, 65), exclamant (53), *gridare* (56, 56 x 5, 57, 76, 100 x 3, 115), intervistatrice (112), *invocare* (72-73 x 3), litania (21), loquitur (50), microfoni (120), nonparlare (29-30), orazione (16), *parlare* (*26-27, *35-44, 13-14, 29-30, 39, 56, 70-71 x 2, 85 x 3, 88, 105, 107, 112, 117, 129, 133, 141), prononcer (40), pronunciantes (49), pronunzia (*45-50), *puntualizzare* (125), questionario (112), *répondis-je* (37), *rispondere* (70-71, 133, 138), risposta (112), salmodia (21), scandire (98), sparare (145), telefonare (103), *urlare* (39, 57 x 2, 58), vocale (62);
- **lettura:** *leggere* (*35-44, 46, 76, 78, 85 x 2, 86, 118, 122, 123, 127, 151), LEGGITOR (36),

rileggere (151);

- **lingua scritta:** ALPHABETICAL (41-42), alfabeto (22), almanacchi (29-30), articolo (*35-44), autografo (143, 146), biglietto (118), CAPITAL LETTERS (41-42), carta (80, 93-94, 95), *cartolina* (81, 86, 106, 112, 121), catalogo (129), commentario (19-20), commentarium (41-42), copia (*35-44), corrispondente (*35-44), corrispondenza (*35-44), cronache (22), documentazioni (11), *écrire* (93-94 x 3), editoriale (*35-44), epistolare (*35-44), *firmare* (106 x 2, 128, 135), *foglio* (79, 81 x 3, 95, 131), francobolli (80, 86, 144), *giornale* (28, 29-30, 72-73, 137, 143), giornalista (70-71, 138), grafia (*35-44), *Hör zu* (132), impaginata (17-18), impaginazione (17-18), inediti (*35-44), *indirizzo* (70-71, 145), interlineare (35), isagogica (16), l'annata XXV, 1933, del *Corriere dei Piccoli* (153), lavagna (81, 85), *lettera* (*35-44 x 2, *45-50, 77, 131 x 2, 135, 149 x 2), libretto (*35-44 x 2), *libro* (*35-44, 37, 81), lineae (11), *maiuscola* (95, 131), manualetto (*35-44, 151), matita (131), «Officina» (*35-44 x 3), pagina (*35-44 x 4, 16-17, 93-94, 121), passaporto (125), paragrafi (*35-44), pennarelli (110), pornografo (118), prefare (*35-44), prefazione (13-14, 15), programma (123, 146), *pubblicare* (*35-44), quaderno (28, 80), quadrettata (81), quadretti (79), racconto (74-75, 133), recensione (*35-44), ricette (16-17), rigatura (131), righe (80), *schreibe* (125), *schreiben-beschreiben* (125), scripsit (40), scritta (72-73, 131), scrittura (98), *scrivere* (*26-27, *35-44 x 4, 17-18 x 2, 70-71 x 3, 72-73 x 3, 74-75 x 4, 76 x 2, 77, 79 x 3, 82 x 5, 86, 87, 93-94 x 5, 97, 99 x 3, 100, 103, 104, 105, 106 x 2, 112, 118, 131, 138, 142 x 2, 151), scrivere-descrivere (125), *segnare* (106, 133), sottolineati (131), Speisekarte (128), targa (69), telegramma (16-17, 105), *testo* (*35-44, 125, 151), testuale (*35-44), trascrizione (36), *volume* (81, 136);
- **linguistica:** accenti (*26-27), apposizione (21), astratto (31-32), chiusa parentesi (*35-44), copulativo (65), *declinare* (143), etimo (128), etimologia (138), flessione (19-20), fonema (*45-50), grammatica (12), indicativo (25), *linguistico* (12), modo (19-20), monosillabi (29-30), nom (40 x 2), *nome* (31-32, 85), nominibus (49), ossitono (100), ottativo (19-20), parenteticamente (*35-44), periodo (31-32), proposizione (31-32), semantema (*45-50), significanti (31-32), sintassi (19-20), tempo (19-20 x 3, 25);
 - **onomastica:** *chiamare* (80), nome (37, 50, 51, 56 x 4, 80, 103, 117, 121, 124), *nominare* (57), personae nomen (37), *vōco* (*25, 76);
- **lingue:** corso (136), français (129), francese (136), italiano (143), *lingua* (56, 136), polacchi (118), poliglotta (104), russo (136), slavi (118), tedesco (108, 136), *tradurre* (151), traduttore (139);
- **Letteratura:** *antologia* (*35-44 x 2, 139), antologietta (*35-44 x 2), antologizzare (*35-44), avanguardia (*35-44), baroque (41-42), beatrice (136), cantastorie (*28-30), catechismo (80), *comporre* (77, 118), danteschi (144), decadente (*45-50), dramma (*35-44, 74-75 x 2), drammaticissimo (*35-44), enciclopedia (28), fabula (*45-50), favola-cadavere (*28-30), filologia (*45-50), filologo (*45-50), glosa (*45-50), i sepolcri (*45-50), il dialogo dei massimi sistemi (117), letteraria (*35-44), lettere (*35-44), leggenda (139), literary (103), madeleine (128), melodramma (36), narrativa (40), narratore-viaggiatore (123), neo-contenutismo (76, 77), neo-

sperimentale (*35-44 x 4), neo-sperimentare (*35-44), Novecentisti (*35-44), numero (*35-44 x 2), opera (77, *45-50), operazione letteraria (88), operis (16), passi (121), pastiche (*35-44), *personaggio* (11, 84), prosa (*35-44), proses (107), realista (*45-50), *riscrivere* (74-75), rivista (*35-44), romanzo (85 x 2, 106), sperimentalismo (*35-44 x 2), stile (*35-44 x 4), *stilistico* (*35-44 x 2), strega (117), tragedia (31-32), tragico (84), trasposizione (13-14), vaudeville (151), Weltliteratur (121);

- **poesia:** ballata (*28-30), carne (*45-50), Gedichten (117), Knaak-Poetry (105), lirici (120), *poème* (79, 107), *poema* (104, 112), *poesia* (*35-44, 70-71 x 2, 82, 105, 107, 118, 121, 138, 140), *poeta* (72-73, 107 x 2, 112, 118, 121), poetico (*35-44), poétique (15), poetisches (134);
 - **metrica e retorica:** antifrasi (65), canzone (11), citato (*35-44), citazione (128), emblemi (115), figura etimologica (23-24), improbativo (15), madrigale (136), metafora (17-18, 28), metalessi (15), rhetorum (*45-50), simboliche (70-71), simbolizzato (12), tropi (*45-50, 16-17), verse (97), *verso* (*26-27, *35-44, 113, 118 x 2);
- **autori:** Adorno, Theodor W. (128), Aleardi, Aleardo (*45-50), Baudelaire, Charles (112), Borne, Alain (78), Brecht, Bertolt (117), Breytenbach, Breyten (103), Calvino, Italo (70-71 x 3), Cervantes, Miguel de (149), Dort, Bernard (146), Engels, Friedrich (77, 121), Fielder, Leslie A. (106), Fortini, Franco (*35-44 x 2, *45-50), Foscolo, Ugo (*35-44, *45-50), Freud, Sigmund (*45-50), Genet, Jean (135 x 2), Goethe, Johann Wolfgang von (123, 129, 133, 142), Heine, Heinrich (140), hErba (*35-44), Hoffmann, E.T.A. (131), Hölderlin, Friedrich (*35-44), Kleist, Heinrich von (134), Lapassade, Georges (78), Leonetti, Francesco (*35-44 x 6), “lukacsciato” (70-71), Luxemburg, Rosa (77), Magnus, Hans (151), Marx, Karl (*45-50, 121), Memmi, Albert (78), Miller, Henry (*35-44), Montale, Eugenio (104), Moravia, Alberto (*45-50 x 4), P.P.P. (*35-44 x 2, *45-50 x 4op), Pasolini, Pier Paolo (*35-44 x 8, *45-50), pasoliniana (*45-50), Pavese, Cesare (70-71), Paz, Octavio (70-71 x 2), Pfeiffer, Hans (69), Pindemonte, Ippolito (*45-50), Proust, Marcel (127), proustiano (*45-50 x 2), , Roche, Henri-Pierre (85), Rousseau, Jean-Jacques (*45-50 x 3), Sollers, Philippe (85), Tam'si, Tchicaya U (103), Thibaudeau, Jean (85), Voltaire (119), Weber, Max (70-71);
- **titoli, citazioni bibliografiche:** *Affinità elettive* (103), Antigone (*35-44), *Bonjour les amis* (136), Ceneri di Gramsci (*35-44), Catullo 84 (*35-44), der Gote con gli stivali (143), *Dichtung und Wahrheit* (134), elegia I, vv. 5-6 (112), *Erotopaegnia* (*35-44 x 3), «Il Punto», 22 dicembre '56 (*35-44), *L'origine della famiglia* (77), *Laborintus* (*35-44 x 3), liber IX, Q. 22 (49), *Manifesto* (121), novum organon (31-32), *Ortis* (74-75), Poetae Latini Aevi Carolini (81), *Tag- und Jahreshefte* (123), titolo (106, 141).
- **Semiotica:** codice (*35-44, 151), criptografico (35), crittografia (21), *decifrare* (139), segnaletica (119), *segno* (37, 44, 70-71), segnovolto (44).
- **Comunicazione:** communiquer (43), comunica (110), comunicati (19-20), comunicazione (19-20), messaggi (120).

Applicando lo stesso metodo adottato per la poesia di Reta, occorre consultare i lemmi corrispondenti alle voci lessicali della linguistica impiegate da Sanguineti sui tre vocabolari curati da De Mauro (VdB, NVdB e GRADIT) allo scopo di isolare il lessico tecnico-specialistico della disciplina.

<i>Catamerone (1974), (*) K. e altre cose (1962)</i>		lemma	VdB (1980)	NVdB (2016)	GRADIT (1999)
occorrenza lessicale	pag.				Marca d'uso
accenti	*26-27	accento	accento	accento s.m.	AD > AD-TS ling.
apposizione	21	apposizione	/	/	CO-TS > TS gramm.
astratto	31-32	astratto	/	astratto p.pass.	CO
chiusa parentesi	*35-44	chiuso, parentesi	/ <i>parentesi</i>	chiuso p.pass. parentesi s.f.inv.	CO AD > CO
copulativo	65	copulativo	/	/	TS > TS gramm.
declinando	143	declinare	/	/	CO > TS gramm.
etimo	128	etimo	/	/	TS ling.
etimologia	138	etimologia	/	/	TS ling.
flessione	19-20	flessione	/	/	CO-TS > TS gramm.
fonema	*45-50	fonema	/	/	TS > TS ling., fon.
grammatica	12	grammatica	/	grammatica s.f.	CO
indicativo	25	indicativo	/	/	CO > TS gramm.
linguistica ^c	12	linguistico	/	linguistico agg.	CO-TS > CO > TS ling.
modo ^a	19-20	modo	modo	modo s.m.	FO > TS ling., gramm.
monosillabi ^b	29-30	monosillabo	/	/	TS ling. > CO estens.
nom (francese) nome ^c nominibus (latino)	40 x 2 31-32, 85 49	nome	nome	nome s.m.	FO > TS gramm., ling. > FO-TS
ossitono	100	ossitono	/	/	TS ling.
parenteticamente	*35-44	parenteticamente	/	/	BU
periodo ^b	31-32	periodo	periodo	periodo s.m.	FO > TS gramm.
proposizione ^b	31-32	proposizione	<i>proposizione</i>	<i>proposizione</i> s.f.	AD-TS > TS ling.
semantema	*45-50	semantema	/	/	TS ling.
significanti ^d	31-32	significante	/	/	agg. LE; s.m. TS ling.
sintassi ^c	19-20	sintassi	/	/	CO-TS > TS ling. > CO
tempo ^b	19-20 x 3, 25	tempo	tempo	tempo s.m.	FO > TS ling., gramm.

^a = Termine presente nel VdB e nel NVdB ma la cui accezione propriamente linguistica si discosta considerevolmente dal significato primario.

^b = Dal momento che non è possibile stabilire con sicurezza quale uso ne viene fatto nel testo, sarà considerato tecnico-specialistico.

^c = Soltanto l'occorrenza alle pagg. 31-32 verrà considerata tecnico-specialistica, in quanto impiegata all'interno del sintagma *nome astratto*.

^d = Poiché impiegato come aggettivo, il suo uso sarà considerato letterario.

Nella tabella sinottica i termini contemporaneamente assenti da VdB e NVdB e con marca TS fon., gramm. o ling nel GRADIT risultano:

apposizione (21), copulativo (65), declinando (143), etimo (128), etimologia (138), flessione (19-20), fonema (*45-50), indicativo (25), modo (19-20), monosillabi (29-30), nome (31-32), ossitono (100), periodo (31-32), proposizione (31-32), semantema (*45-50), sintassi (19-20), tempo (19-20 x 3, 25).

Più della metà delle occorrenze si trova in *Laborintus* (Magenta, 1956), dimostrandosi in linea con l'operazione metrico-stilistica condotta nella raccolta d'esordio. La lingua laborintica funziona, infatti, grazie a una miscelazione terminologica che, secondo la classificazione di Erminio Risso, coinvolge «il biologico, il medico, l'astronomico-geografico, lo scientifico naturale, il quotidiano banale»³. Per rappresentare con più esattezza il fenomeno, Risso si è cimentato in una catalogazione esemplificativa del lessico medico-scientifico e corporeo⁴. La mappatura lessicale appena proposta evidenzia due termini che si stagliano rispetto agli altri per una maggiore marcatezza. Si tratta di *fonema* e *semantema*, entrambi appartenenti al componimento *Per un dibattito*¹ di K. e altre cose.

2. *Per un dibattito*¹

Come notato da Luigi Weber, questo testo rappresenta «un *hapax* assoluto nell'intera produzione sanguinetiana in versi, imposto dalla volontà di profanazione di una particolare pratica culturale»⁵. La causa scatenante risale a due anni prima rispetto alla pubblicazione della raccolta:

l'occasione è offerta da una tavola rotonda torinese del marzo del 1960, presenti Alberto Moravia, Giacomo Debenedetti e, appunto, Pier Paolo Pasolini; tutti e tre oggetto, proprio in quegli anni, della puntuale

³ Erminio RISSO, *Anarchia e complicazione* in Edoardo SANGUINETI, *Laborintus*, Erminio Risso (Ed.), Manni, Lecce 2006, p. 18.

⁴ RISSO 2006, p. 55, nota 37.

⁵ Luigi WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura* in Edoardo Sanguineti, Gedit, Bologna 2004, p. 35.

attenzione di Sanguineti. L'evento si rivelò scandito da continue incomprensioni e fraintendimenti, e dunque il commento sanguinetiano a posteriori si pone soltanto come una satira, e piuttosto feroce⁶.

Il componimento è strutturato come un dialogo tra due personaggi, Lucrezia e Sofronio, una forma inusuale per il Sanguineti poeta. Questa scelta deriva dall'esigenza di attagliarsi al *casus belli*, ma deve anche aver risentito della prossimità con la *pièce* teatrale *K.*, che dà il titolo alla raccolta. L'aggiunta delle note a piè di pagina la prima delle quali compare già nel titolo, rappresenta una parodia grafica della scrittura accademica⁷:

Lucrezia — Ut iuvit te...? ²
Sofronio — Lucrezia, taci: ho inteso. ³
Ma, a dire il vero, non fu cena: fu
(più virilmente) ⁴ convivio. Ma l'esca
prima: fonema e semantema...
Lucrezia — Dio!
Il ventre irato non placò, suppongo.
Sofronio — Ma adirò, certo, ogni placato ventre.
La koinè sopravvenne, dissenterica
quasi... e cose altre molte (tutte della
filologia pasoliniana, sai
bene) — ma le ho dimenticate ormai.
[...]

¹ Aug. Taur. XV a. Kal. Apr.

² Hor. Sat. II, VIII, I (vide et v. 5: «quae prima iratum ventrem placaverit esca»).

³ «L'endecasillabo di Sanguineti è un fonema di undici sillabe esatte» (Off. nov. 1957, p. 462).

⁴ Dante, Conv. I, 1, 16⁸.

Con una crudeltà resa più spietata dall'esattezza e ricchezza di dettagli, il dialogo sanguinetiano si scaglia contro Pasolini, un bersaglio che qui è chiamato a rappresentare tutta la letteratura *engagée*: la sineddoche è confermata dall'espressione «filologia pasoliniana» (11). Sul versante filologico, il resoconto di Sofronio introduce dei rimandi puntuali a una letteratura filologicamente degna di menzione, come le *Satire* oraziane (nota 2) e il *Convivio* dantesco (nota 4). Le citazioni sono pedissequamente conformi alle norme redazionali che regolano le note a piè di pagina nella scrittura saggistica. Ma Sofronio cita anche dalle pagine stesse di «Officina» (nota 3): ancorando inequivocabilmente l'invettiva ai fatti, scongiura il rischio che si dissolva nell'allegoria e ne aumenta al contempo la *vis polemica*. Inoltre, Sanguineti non poteva non ingaggiare proprio qui la sua perizia lessicografica: Sofronio impiega «fonema e semantema» (5) come «esca» (3) proprio perché, come denunciato dalla nota 3, fanno parte dell'idioletto del Pasolini critico. A tal proposito, Segre evidenzia, infatti, che

⁶ WEBER 2004, p. 35.

⁷ Per una disamina del testo sanguinetiano e del contesto pasoliniano cfr. WEBER 2004, pp. 35-40.

⁸ Edoardo SANGUINETI, *K. e altre cose*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962, p. 45, vv. 1-12; p. 49, note 1-4.

nella metodologia (o nel conato di metodologia) del terzo Pasolini s'inserisce poi, senza tuttavia una giustificazione completa, la semiotica, appresa principalmente nella lettura dei semiologi del cinema (come Christian Metz), ma anche nel corso di varie incursioni strutturalistiche, di cui il suo linguaggio mostra sensibili tracce (*diacronia, fonema, rema, sèma, semantema, doppia articolazione, ecc.*)⁹.

Come emerso dalla mappatura lessicale, la terminologia linguistico-strutturalista non appartiene a quella abitualmente selezionata dal Sanguineti poeta. La scelta di farvi ricorso proprio in questo testo si rivela funzionale all'anfibologia realizzata nei confronti delle posizioni critiche propugnate da Pasolini. Infine, la forma retorica della polemica in versi si confà al taglio dato a *K. e altre cose*, dove trova spazio anche il testo poetico *Una polemica in prosa*¹⁰. Uscito su «Officina» n. 11 (1957), il componimento rappresenta la replica di Sanguineti alla recensione che Pasolini aveva scritto a proposito di alcuni *Erotopaegnia* inclusi nella sua *Piccola antologia neo-sperimentale*, pubblicata nel numero precedente (1956). Tra «le altre cose», Sanguineti inserisce anche brani di carattere più propriamente saggistico, come *Situazione della poesia*¹¹. Qui, nel considerare pregi e limiti della categoria pasoliniana del neo-sperimentalismo, le riconosce l'attestato di «primo e fecondo abbozzo di definizione» della *querelle* attorno alla poesia del secondo dopoguerra. Infine, l'incarico di completare il trittico di testi poetici *contra* Pasolini spetterà a *Le ceneri di Pasolini*, scritto nel 1979 per la sua morte e pubblicato nella sezione *Fuori Catalogo* di *Stracciafoglio*. Manuela Manfredini lo definisce «una resa dei conti in versi, postuma, non tanto con Pasolini quanto con il pasolinismo dei suoi nipotini, condotta quasi in falsetto, ricorrendo allo stile e ai moduli del Pasolini poeta»¹². La poetica sanguinetiana si mantiene, dunque, fedele alla scelta dell'antanaclasi come arma polemica.

⁹ C. SEGRE, *Vitalità, passione e ideologia* in PASOLINI 1999, p. XL.

¹⁰ SANGUINETI 1962, pp. 35-44.

¹¹ SANGUINETI 1962, pp. 51-52.

¹² Manuela MANFREDINI, *Propaganda Sanguineti* in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova 12-14 maggio 2011*, Marco Berisso, Erminio Risso (ed.), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 155.

CONCLUSIONE

In questa tesi il metodo della mappatura lessicale è stato applicato all'opera poetica di otto autori e autrici. In ciascun caso ha evidenziato una peculiarità, cosicché i testi che contenevano i vocaboli appartenenti a quella tipologia lessicale hanno formato il corpus su cui è stata condotta l'analisi stilistica. Per strutturare l'indagine di ogni corpus è stato di volta in volta adottato uno studio linguistico che si è occupato di quel determinato fenomeno.

La mappatura condotta sulla poesia di Andrea Zanzotto ha evidenziato una notevole propensione alla coniazione di neoformazioni per mezzo del trattino. Perciò si è scelto studiare quelle metalinguistiche, cioè con almeno una parola del lessico afferente alla lingua o al linguaggio. Sono, poi, state suddivise in composti, polirematiche e prefissati sulla base delle categorie definite nel volume *La formazione delle parole in italiano* (2004), curato da Maria Grossmann e da Franz Rainer.

Nel suo processo creativo, Zanzotto combina spesso i costituenti come se scomponesse una somma algebrica tra polinomi seguendo la regola del raccoglimento totale: si raccoglie il termine comune e si esprime il polinomio come prodotto di fattori. Il trattino consente, infatti, di non ripetere un termine dove convergono diversi processi di significazione, e si traduce in una scelta di economia linguistica: «si cicala-ciàcola» (*Sì, ancora la neve*, 1967), «paroline-acce» (*L'elegia in petèl*, 1968), «parola-lustro d'ordine» (*Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*, 1983), «pornofoto-riviste» (*Spine, cinorridi, fibule*, 2001).

Il trattino può anche rappresentare una tappa nell'evoluzione di un'espressione elaborata in più fasi, come succede con il sintagma «sul rigo» ((*Maestà*) (*Supremo*), 1978) → «sopra e sotto il rigo» (*Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*, 1983) → «sotto-rigo» (*Corsa non affaticata, a qui, a dove mai*, 1986) → «sottorigo» (*Silenzio dei mercatini 1*, 2009). Il prefissato rappresenta la fase intermedia, necessaria per giungere all'univerbazione finale.

Inoltre, le neoformazioni con trattino si trovano al crocevia di veri e propri sistemi di senso. Zanzotto costruisce la struttura tripartita lingua – io-lingua – idioma (*Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, 1986) sul modello dantesco del *De vulgari eloquentia* facoltà del linguaggio (*locutio*) – idiomi o lingue (*ydiomates*) – pronuncia soggettiva (*fabricare, labia*). Nel sistema zanzottiano le lingue sono traditrici perché generano l'illusione di poter essere possedute, l'idioma è un residuo dell'io-lingua dove vive e muore la poesia, fuori-idioma c'è solo intraducibilità.

Le neoformazioni spesso attivano anche un significato non primario di un termine limitrofo. Il trattino evidenzia i significati autonomi di «dattilo-scrivere» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*,

1968) in modo che, oltre a “scrivere a macchina”, il composto può significare “scrivere con il dito”, marcare il significato ritmico del piede metrico dattilico ed evocare fonosimbolicamente il rumore generato dal picchiettare con i polpastrelli sui tasti della macchina da scrivere.

Con il trattino si esprime un altro stilema zanzottiano, ossia il cromatismo, che si intensifica durante gli anni Ottanta. *In un XXX° anniversario* (1983) ha per protagonista il colore azzurro, a livello prossemico lontano dall'io poetante: «azzurro / su cui è necessario puntare tutto / e che tutto supera», «azzurri sospesi sospesi», «azzurra morte» e «azzurro-baratro-nord». Anche in *Corsa non affaticata, a qui, a dove mai* (1986) l'azzurro si trova in un tempo passato o futuro, comunque non presente. Si è osservato che gli elementi cromatici detengono un ruolo altrettanto vitale nelle *Cinque liriche* pubblicate in *Treviso: guida ritratto di una provincia* (1986): l'azzurro è nuovamente il più diffuso e genera il composto «azzurro-ceneri» (*E noi andremo assai, dentro gli equilibri*).

Questa tipologia di vocaboli concorre, allora, all'«idio-puntuazione» definita da Elisa Tonani:

parlare di “idio-puntuazione”, come si parla di idioletto, vuole essere un modo per suggerire che l'uso che Zanzotto fa dei segni e dei bianchi produce degli *unica* significanti spesso solo all'interno di un singolo testo, ma comunque sempre inscrivibili in un sistema e, cosa più rilevante, in un progetto estetico che fa sì che ciascuno di essi risuoni e entri in consonanza con l'intera opera¹.

Inoltre, nei testi interessati, sono emerse due relazioni intertestuali. Il termine *anancasma* (*Epilogo*, 1962), afferente al lessico psicologico e psichiatrico in voga negli anni Sessanta, era stato definito dallo psichiatra Beppino Disertori (*Il trattato delle nevrosi*, 1956) come «nevrosi anancastica», cioè dettata da una necessità fatale (*ἀνάγκη*). Disertori esamina anche i fosfeni, in quanto sintomi neurofunzionali della nevrastenia. Zanzotto impiega il termine ne *La Pasqua a Pieve di Soligo* (1973), poi come titolo per la raccolta del 1983 e lì anche nel testo *Periscopi*. La parola *xenoglossia* (*Misteri della pedagogia, Xenoglossie*, 1973) è, invece, attinta dal lessico della metapsichica. Secondo il medico Charles Richet (*Traité de métapsychique*, 1922) consiste nel «parlare una lingua straniera che era sconosciuta al medium». Il parapsicologo Ernesto Bozzano l'avrebbe, poi, definita «medianità poliglotta» nell'omonimo saggio (1933) e distinta dalla glossolalia, con la quale «i soggetti sonnambolici parlano o scrivono in pseudo-lingue inesistenti». Zanzotto ha in mente questa distinzione nel verso «Se xenoglossie non glossolalie...» di *Misteri della pedagogia* e in *Xenoglossie*, dove lo ripete tra virgolette.

A differenza di Zanzotto, lo stile poetico di Giovanni Giudici è schiettamente dialogico, tanto che

¹ TONANI 2012, p. 355.

si è rivelato utile isolare la categoria dei *verba dicendi* e il campo semantico della comunicazione. Il lessico pertinente alla letteratura è visitato nettamente più da Zanzotto che da Giudici, così come si conferma zanzottiana l'attitudine a inventare neologismi. Il termine *parola* è stato un elemento particolarmente prolifico nei processi compositivi di entrambi: Zanzotto ha coniato «paroline-acce» (*L'elegia in petèl*, 1968), «parole-di-vita» (*La Pasqua a Pieve di Soligo*, 1973), «parole-lustro d'ordine» (*Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*, 1983), «parole-non-dette» (*Il vero tema*, 2011); e Giudici «non-parole» (*Le giornate bianche*, 1965), «cosa-parola» (*Versi*, 1969), «cosa-di-parola» (quinto testo della quarta sezione di *Salutz*, 1986), «suono-parola» (*De fide*, 1996). In entrambi un sistema di comunicazione alternativo ha generato una formazione con trattino: il Braille per Zanzotto («pseudo-braille», *Epilogo*, 1962) e il codice Morse per Giudici («linea-punto», *Lingua muta*, 1993). Soltanto Giudici, invece, sceglie un nome comune di persona come materiale per una neoformazione: «uomo-senza-nome» (*La nudità*, 1969).

Ne *La nudità* il trattino interviene nel processo di riscrittura di un testo precedente, poiché si tratta di rielaborare la seconda sequenza de *L'educazione cattolica*. Anche *Dall'educazione cattolica* (1972), che ne riscrive la prima sequenza, contiene un composto, ossia «linguistico-fonetico», che condensa l'elucubrazione fonosimbolica che ne *L'educazione cattolica* riguardava le parole *luogo* e *uovo*. Se «uomo-senza-nome» e «linguistico-fonetico» rispondono, dunque, a un'esigenza riassuntiva, altre formazioni con trattino rispondono a diverse esigenze testuali: «linea-punto» svolge una funzione icastica; «non-dirlo-mai-più» (*Come non mai*, 1999) una funzione mimetica rispetto al parlato; «cosa-parola» e «suono-parola» una funzione esplicativa della riflessione poetica. In concomitanza con gli affondi metalinguistici si è, infine, notata la ricorrenza della dimensione sonora (*Ballata della lingua*, 1969; *Lingua muta* e *De fide*, 1993).

L'applicazione della mappatura alla poesia lineare di Adriano Spatola ha riscontrato un fenomeno che si sviluppa su una base lessicale ma che sfocia nel dominio della pragmatica, cioè la metatestualità. Per impostare lo studio del discorso metatestuale si è fatto affidamento al lavoro di Maria-Elisabeth Conte, in particolare a *Condizioni di coerenza* (1988; 1999). I testi spatoliani sono stati raggruppati a seconda dei dispositivi metatestuali attivati contemporaneamente, a partire dalla combinazione più semplice fino alla più complessa.

I testi di Spatola si comportano come gli «oggetti testuali» della «postpoesia» studiati da Jean-Marie Gleize (1997) perché «fanno quello che dicono, dicono quello che fanno»²: *Aria per John Cage* (1983) finisce con i versi «quest'ultimo vero verso verrà cancellato / molto naturalmente sarà così

² GLEIZE 2021, p. 48.

utilizzato» e *Stazione ferroviaria? Ah!* (1983) con «intanto qualcuno si mette a tagliare / [...] / adesso la rima sarebbe in saltare». L'impennata metatestuale interviene spesso alla fine di un componimento, così il poeta può trattare lo spazio esattamente come nella poesia concreta: *La composizione del testo* (1971) termina con «cancella quella parola», *Una poesia d'amore* (1983) con «intanto viene portata via / l'invocazione spazzata via». Il concretismo della poesia lineare dimostra che Spatola stava conducendo un'operazione estetica simultanea attraverso diversi media:

egli mette inoltre bene in evidenza il fatto che i fenomeni di "confusione" delle arti non rappresentano pure sommatorie, ma costituiscono eventi dinamici, interattivi, altamente imprevedibili: non sovrapposizione inerte, dunque, bensì simultaneità produttiva³.

La simultaneità produttiva notata da Giovanni Fontana (1992) si osserva nelle tangenze che questi componimenti hanno con i testi concreti di fine anni Sessanta pubblicati nell'antologia *Algoritmo* (Geiger, 1973). Analogamente, il titolo *Majakovskiiiiiii* (raccolta e testo eponimo, 1971) risente di alcuni testi concreti che Spatola aveva citato in *Verso la poesia totale* (1969) e della poesia lineare con soluzioni concrete che Vladimir Majakovskij aveva sperimentato nel poema *150.000.000* (1919-1920). In Majakovskij Spatola trovò un eccellente modello di totalità e artigianalità della poesia. La tensione del suo lavoro estetico era rivolta a un nuovo rapporto con il pubblico, chiamato a intervenire attivamente nella creazione poetica, come dimostra *Bene! Poema d'ottobre* (1927). E così Spatola trova nella metatestualità la propria soluzione per sfondare la «barriera gutenberga»⁴ e invitare il lettore nel cronotopo testuale come se stesse assistendo a una sua performance: «guarda ma guarda come la negazione modifica il testo / con parole possibili con parole impossibili», «fra poco nel testo avrà inizio la parte finale» (*La composizione del testo*, 1971).

La tecnica compositiva di Spatola ha sempre assegnato al pubblico un ruolo attivo, anche quando non fisicamente in compresenza. Questo è lampante nella raccolta di poesia concreta *Poesia da montare* (1965), ma apprezzabile anche nel testo lineare *Le chiavi dell'appartamento* (1983), strutturato come un libro-game e imparentabile con *Il Giuoco dell'Oca* (1967) di Sanguineti. Nonostante le opzioni siano davvero alternative perché tutte ugualmente presenti e contigue, questo aspetto risponde alla poetica della simultaneità. Eredità della fenomenologia anceschiana, la simultaneità è tale non soltanto perché praticata su più media ma anche perché inserita in uno «stile additivo»⁵. Nella poesia lineare si incontrano, infatti, alternative presentate in simultanea la cui funzione nell'analisi logica è

³ FONTANA 1992, p. 112.

⁴ Lucio VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni sessanta*, edizioni del verri, Mantova 1986, p. 283.

⁵ FERRO 1992, p. 67.

indecidibile e la cui coerenza logica è compromessa dal paradosso.

Nell'opera spatoliana anche l'intertestualità diventa intermediale. *Il verso è tutto* (1992) intende spingere l'osservatore a distinguere l'oggetto reale dalla sua rappresentazione, replicando l'operazione logica – solo apparentemente paradossale – realizzata da René Magritte ne *Le Trahison des images* (1928-1929). In *Stazione ferroviaria? Ah!* (1983) si trovano dei riferimenti testuali alle opere *Il Giudizio Universale* (1974), *Monumento all'alfabeto* (1977) e *Desculturizzazione* (1978) dell'artista Valerio Miroglio

La metatestualità di Spatola è permeabile anche a eventi storico-politici. Nel *Reattivo per la vedova nera* (1963) l'autore prende posizione contro i reattivi mentali, una pratica psicodiagnostica usata per reclutare soldati durante le guerre mondiali, e in particolare contro l'uso che ne fecero gli Stati Uniti. *Il poema Stalin* (1971), pur non presentandosi come testo *engagé*, trattiene delle stringhe testuali riconducibili all'immaginario legato a Stalin: il verso «la metamorfosi del comunismo che non è il comunismo» replica l'espressione «la grande metamorfosi» usata per designare la seconda Rivoluzione russa, il verso «rabbia non potere d'acquisto non valvola di tradimento» evoca la riforma staliniana che ridusse il potere d'acquisto del rublo.

Un copioso campionario di fenomeni metatestuali è stato trovato nella poesia lineare di Giulia Niccolai. Sebbene popolino tutta la sua produzione poetica, diventano imprescindibili con la nascita dei frisbees, il nome che la poeta dà ai propri testi a partire dagli anni Ottanta. La mappatura ha evidenziato, infatti, che il principale catalizzatore metatestuale è proprio parola *frisbee*. La loro scrittura è un argomento poetico costante, perciò il campo semantico della lingua scritta contiene la netta maggioranza del lessico metalinguistico. Sono state riscontrate tre abitudini metatestuali, esempi di tutte e tre si trovano nella raccolta *Frisbees (poesie da lanciare)* (1995). La prima prevede che la deissi testuale si riferisca al testo inteso nella sua globalità: «Questo allora è un *Frisbee* di Dio, / di Fellini, / delle suore / o mio?», agendo, così, come un commento in presa diretta al testo che si sta formando. La seconda vede la deissi testuale riferirsi a un punto ben preciso del testo: «L'8358618 / si trova in brutta / lì dove ora / si trova qui / in bella», dove l'avverbio *qui* indica esattamente l'occorrenza del numero nel primo verso. La terza, infine, consiste in un uso pragmatico della deissi testuale e si manifesta nei testi che «fanno quello che dicono, dicono quello che fanno» (Gleize): «Al titolo *Frisbees* in copertina / aggiungerò il sottotitolo: / *Poesie da lanciare*». Prima di ogni pubblicazione, Niccolai lancia i frisbees ai suoi amici e colleghi, che poi glieli rilanciano indietro; anzi, spesso sono loro i primi a lanciarli a lei. La fenomenologia metatestuale fissa sulla pagina questo movimento alternato e permette alla poeta di elaborare le risposte ricevute per poi convogliarle nel lancio successivo.

Al contrario, nella poesia lineare di Corrado Costa il discorso metatestuale è pressoché inesistente. La raccolta che ne ospita un certo numero è solo *Le nostre posizioni* (Geiger, 1972). Costa pratica, infatti, più volentieri la metatestualità in ambiti non lineari, come nel fumetto «Il Poesia Illustrato» (1979), realizzato con Nanni Balestrini, dove la signorina Richmond dice «NANNI, COMPRAMI IL POESIA ILLUSTRATO!!!». Ma il caso divenuto iconico è la poesia sonora *Retro*: per tutta la durata della performance, Costa si rivolge al pubblico ripetendo che quella in corso non è una poesia ma soltanto il «retro del nastro» e che per trovare la vera poesia bisogna ascoltare l'altro lato. Quando i curatori del n. 21 di «Baobab» (1992) pubblicarono postuma la registrazione di *Retro* decisero di inciderla sul lato B della musicassetta, avverando il contesto descritto dalla voce di Costa.

Analogamente, con Patrizia Vicinelli il fenomeno metatestuale lineare tende allo zero, mentre le sue più incisive manifestazioni trovano spazio in altri ambiti artistici. Si manifesta in *Cenerentola. Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate*, pièce teatrale femminista composta durante la detenzione a Rebibbia e messa in scena il 24 maggio 1978 con la partecipazione delle detenute. Ma il picco metatestuale si trova in due sequenze del film *N. (I) (Errore di gruppo)* (1973), girato con Mario Gianni ed Elio Rumma, in cui la voce fuoricampo di Vicinelli, attrice protagonista, dichiara che il film non le piace e ammonisce «questo film non pensate che sia sul serio. È un errore».

La peculiarità della poesia di Vittorio Reta messa in risalto dalla mappatura lessicale consiste, invece, nel lessico della linguistica. Per distinguere le voci propriamente tecnico-specialistiche da quelle di uso comune, sono state confrontate le loro marche d'uso sui vocabolari di base (1980, 2016) e sul Gradit (1999) curati da Tullio De Mauro. I testi contenenti il lessico tecnico-specialistico sono stati analizzati in tre gruppi, in base alla concomitanza con la terminologia legata al corpo, con il fenomeno dell'interattività o catafora in senso largo, con il lessico tecnico della fonetica. Lo studio è stato condotto sull'unica raccolta pubblicata dall'autore, ossia *Visas* (1976), dedicata a Vicinelli.

L'interattività, teorizzata da Guy Aston (1977) e collocata da Marina Sbisà (1989) al confine del performativo austiniano, e la catafora in senso largo, definita da Marek Kęsik (1989) e posta da Roska Stojmenova (2017) ai margini della catafora vera e propria, individuano un settore altrettanto liminare della linguistica pragmatica. In *Ancora condizioni e qualche tracciato* il verso «elenco di hotel» è in rapporto di interattività con il seguente elenco di nomi di hotel, il verso «(lo spazio abolisce il tempo in) / / (parentesi)» lo è con le parentesi che sta utilizzando mentre le nomina. Non mancano, poi, usi concreti dello spazio bianco: «faccio un buco proprio nel vivo delle lettere» (*Mentre infuriano sul tuo corpo self-righteousness*), «la mancata notazione / />» (*Le mie parole formano puddinga*).

I testi contenenti il lessico della linguistica sono frutto di una particolare tecnica plurilinguistica,

che consiste nell'impiegare un morfema come interfaccia tra grafema e fonema. Il plurilinguismo gioca un ruolo centrale nella poesia di Reta, il cui italiano è poroso rispetto all'ambiente circostante. Passando rispettivamente attraverso il pronome personale francese *elle* e il pronome relativo francese *qui*, sono stati ricostruiti due processi compositivi: “lettera l” → “lettera elle” → «lettera lei» (*Allora spiegamelo*), “questo qui” → «questo chi» (*Laggiù la notte mi dava l'orsa*). La pratica che Reta definisce «equivalente metaforico» interessa, invece, la lingua inglese in «sono le lenzuola su AP» (*Avendo se solo si avesse voluto un argomento insanguinato*) e «su up all'appuntamento» (*Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi*).

Approfondendo il lessico tecnico-specialistico è stato possibile individuare tre manuali dai quali Reta ha attinto terminologia, descrizioni e convenzioni grafiche. *Introduzione alla glottologia* (1963) di Carlo Tagliavini ha fornito un contesto teorico all'alternanza tra gli aggettivi *palatino* e *palatale* (*Se lo dicessi in stato di silenzio non mi crederesti*), all'uso del sostantivo serbocroato *smrt* come esempio di consonante che funziona come vocale (*Oppure una punteggiatura particolare*) e all'esempio di coppia minima *cielo* ~ *gelo* (*Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi*). Da *Elementi di fonetica generale* (1964) di Walter Belardi provengono il concetto di curva dell'intonazione (*Allora spiegamelo*) e la proto-definizione della coarticolazione in termini di pneumatoceloma neutro preparatorio (*Avevo pensato un sommario per te*). Žarko Muljačić in *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana* (1969) chiama il simbolo del tilde con il termine *verso* e ne mostra l'impiego tra fonemi racchiusi da barre oblique, proprio come fa Reta ne *Le mie parole formano puddinga*; nomina anche il termine inglese *glide*, che traduce l'italiano *legamento* o *semivocale* (*Oppure una punteggiatura particolare*). Da tutti e tre è definito e impiegato lo *schwa* (*Flip flap che lascia couler la sua argilla*); Tagliavini e Belardi illustrano il funzionamento del chimografo (*Ci sono puntini sotto tutti e due gli occhi*); Tagliavini e Muljačić descrivono la nozione di opposizione fonologica (*Oppure una punteggiatura particolare*); Belardi e Muljačić forniscono elementi di fonospettrografia (*Se lo dicessi in stato di silenzio non mi crederesti*).

La poesia di Reta si è rivelata una miniera di intertestualità. Sono state individuate delle citazioni letterali da *Der Mensch als Symbol* (1969) dello psicanalista tedesco Georg Groddeck (*L'ultima pagina scritta a forma di rombo*), dai *Salmi* e dal componimento *Toast funèbre* di Stéphane Mallarmé (*Allora spiegamelo*), a cui vanno sommati altri riferimenti meno fedeli. Il caso intertestuale più eclatante è *Ancora condizioni e qualche tracciato*, frutto di prelievi chirurgici dalla monografia *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971) di Claudio Magris. I versi e sintagmi in tedesco sono brani che Magris cita a sua volta dal poeta *jiddisch* Semën Grigor'evič Frug e dai romanzi *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht*, *Die rebellion* e *Rechts und Links* di Roth. La conferma che Magris è stato il passaggio intermedio trova riscontro nella serie di citazioni, altrimenti

insospettabili, provenienti dalla sua prosa, ad esempio «una trasgressione e le sue conseguenze» e «la guarda come si guarda uno specchio».

Il 1977, l'anno della scomparsa di Reta, è stato adottato come termine *ante quem* per selezionare il corpus della poesia sanguinetiana a cui applicare la mappatura. È emersa una presenza piuttosto ridotta del lessico della linguistica, la cui maggior parte appartiene a *Laborintus* (Magenta, 1956), dove convive con altre terminologie scientifiche. La poesia di Sanguineti non ha, dunque, rappresentato per Reta un modello di impiego poetico del lessico tecnico-specialistico della linguistica. Le voci che nella mappatura sanguinetiana appaiono più marcate rispetto alle altre sono contenute in *Per un dibattito*¹: «Ma l'esca / prima: fonema e semantema...». Sanguineti lo ha composto nel 1960 in seguito alla tavola rotonda a cui aveva partecipato lo stesso anno assieme ad Alberto Moravia, Giacomo Debenedetti e Pier Paolo Pasolini, e che si rivelò funestata da incomprensioni. Il testo è strutturato come un dialogo tra due personaggi, Lucrezia e Sofronio, e presenta delle note a piè di pagina apportate secondo le convenzioni grafiche della saggistica filologica. Il bersaglio della polemica è Pasolini, chiamato in causa come sineddoche del mondo accademico e letterario. Con l'uso di *fonema* e *semantema*, Sanguineti effettua un'antanaclasi della terminologia strutturalista che Pasolini aveva adottato nella propria attività critica.

Oltre ai confronti a due e a quattro, gli esiti delle analisi monografiche si possono ulteriormente incrociare. Anche Zanzotto ricorre alla metatestualità durante gli anni Settanta, optando per un incipit metatestuale nei due poemetti dialettali *Filò* (1976) e *Mistieròdi* (1979): «E cussì ò scrit [...] / a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades» (“Così ho scritto [...] / a cavar su il dialetto vecchio, questo che sentite adesso”); «Me par de no 'ver gnent da méter-dó / par scuminzhiar 'sto telex / che tut al gnent bisogna che 'l traverse» (“Mi pare di non aver nulla da buttar giù / per dare inizio a questo telex / che tutto il nulla deve attraversare”). Viceversa, Spatola, quando ricorre in compresenza a sostantivi, aggettivi, participi, gerundi in reciproca contraddizione o paradosso per non tradire la realtà fenomenica, sta facendo proprie, applicandole alla sintassi, due pratiche zanzottiane, ossia l'imitazione grafico-fonetica della balbuzie e l'ἐποχή della scelta tra parole o morfemi. Reta, invece, dopo le prove sperimentali della Neoavanguardia emiliana, fa un uso pragmatico della deissi testuale e un uso concreto dello spazio bianco.

Lo scopo di questo lavoro consiste nel presentare un metodo che si presti anche ad applicazioni diverse rispetto quelle proposte. A titolo esemplificativo, si chiama ora in causa un autore che la critica identifica unanimemente come metapoetico, ovvero Valerio Magrelli. Nel 2018 Einaudi ha

pubblicato la raccolta *Le caviè. Poesie 1980-2018* e un nuovo libro, *Il commissario Magrelli*, qui segnalato con l'asterisco. Ecco le occorrenze, nella sua opera, del lessico oggetto di questo lavoro⁶:

- **Lingua:** ABC (*48), *bestemmia* (427, 608 x 2), *bestemmiare* (421), «chiamare» (505), consonantico (245-246), D (*48), *dare del tu* (391), dialogo (140, 431), elenco (404), «emme» (207), «enne» (264), «erre» (207), espressione (90), favella (263), frase (140, 214), h (163), indovinello (390, 559 x 2, 569), iniziale (287-288), *lettera* (163, 275, 321, 323, 415, 426), letterale (278), *lingua* (38, 81, 90, 140, 165, 197, 200 x 2, 215, 231, 245-246, 280, 282, 288, 342, 355 x 2, 359, 395, 454, 509, 526, 550, 557, 574, *63), *linguaggio* (27, 200, 257, 311, 392, 509), N (264), logo-immuni (454), Logos (337), *nome* (47, 50, 106, 112, 197, 221-223 x 2, 251-254, 307 x 2, 321, 513), P (275 x 2), *parola* (9, 10, 26, 28, 30, 40, 45, 47, 48, 49, 50, 63, 81, 140, 177, 197, 201 x 2, 243, 245-246, 252, 257, 258 x 2, 278, 299-301 x 3, 321, 323, 332, 342, 358, 374, 389, 396, 415, 454, 464, 479, 505, 510, 526, 550, 557, 574), *Parola* (451), parole-trattino (282 x 2), password (473, 594), pistolotto (*15), precisare (*26), punto (*26, *42), sbrodolare (*15), senso (84, 299-301, 341, 343), sigle (278), *significare* (323 x 2, 454, 503, 520 x 2, 533, 547), *termine* (111, 435), verbale (454), *verbo* (50, 197, 505), vocale (245-246), *voler dire* (156, 278, 299-301, 344, 505);
 - **lingua orale:** *borbottare* (340, 367), brusio (547), *chiamare*⁷ (140 x 2), chiacchierare (549, 570), citofonata (355), colloquio (332, 454, 484), *conversare* (11), *dire* (15, 72, 73, 97, 177, 221-223 x 2, 237-238 x 2, 245-246, 269-271, 264 x 2, 287-288 x 2, 299-301, 311, 346, 355, 386, 391, 392 x 2, 400-401, 403, 405, 411, 412, 419, 424, 441, 464, 484, 477 x 2, 500, 511, 534, 560, 564, 566, 569 x 2, 589, 601, *12, *15, *18, *32, *34, *36, *48), *fare*⁸ (391, 392), inflessioni (411), *mormorare* (569, *10), *mugugnare* (*65), *parlare* (10, 21, 37, 39 x 2, 73 x 2, 212, 221-223, 243 x 3, 247, 251-254, 257, 287-288, 299-301, 337, 366, 391, 392 x 2, 400-401, 411, 443 x 2, 452, 457, 464 x 2, 469, 517, 564, 566 x 2, 569, 574 x 2, 575), pronuncia (276, 415, 574), *strepitare* (*62), *sussurrare* (243, 245-246, 543-544, 546, *59), *telefonare* (140), Totofonia (550), ventriloquio (337, 392), *vociare* (340);
 - **lettura:** illeggibili (426), illeggibilità (510, *12), *leggere* (31, 278, 287-288, 368 x 2, 399 x 2, 415, 495, 497, 499, 500, 547, 599), lettore (310, 325, 376, *31), lettura (368, 496, 498, 500, 501, 506 x 2), *rileggere* (342, 368 x 2);
 - **lingua scritta:** *alfabeto* (278, 574 x 2), alfanumerico (p. 355), anagramma (607), assegno (425), asterischi (370), Bollette (*10 x 2), calendario (149, 519), calligrafia (62), cartamoneta (309), cartelli (245-246), cartoline (275), catalogo (95), catasti (389), chiosa (62), commentare (84), commento (62), *compilare* (348-349), compito in classe (395, 526), con la presente (480), “destinatario” (608), Dichiarazione Universale dei Diritti

⁶ Per una prima stesura della mappatura e un approfondimento del lessico attinente alla scrittura cfr. S. FANTINI, *Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello* in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature», n. XXV, 2020, pp. 609-628.

⁷ Con il significato di “telefonare”.

⁸ Con il significato di “dire”.

Umani (338), dizionario (197), esergo (420), ex voto (393), firma (21, 245-246, 425), firmare (345, 411, *34), graffa (588), graffiti (426), grafia (207), grassetto (353), indirizzi (379), insegne (251-254), *iscrivere* (242, 309, 599), legge (142, 327, 437*18, *31, *64), Legge (389), *lettera* (178, 345), libro mastro (41), mail (608), maiuscola (426), manoscritto (287-288), miniate (426), norme (398), note (174), “oggetto” (608), palinsesti (291-292), parentesi (264), passo (510), per inciso (*48), «per inciso» (*48), pratica (348-349), pressbook (*26), postare (*26), recensione (399), recensorio (367), *recitare*⁹ (510), refusi (351), registi (389), ricevute (558), righe (41, 42, 85, 96, 328), scritta (245-246, 258, 484), scrittura (10, 15, 43, 93 x 2, 97, 264, 479, 484), *scrivere* (15, 16, 42 x 2, 45, 62, 68, 81 x 2, 93 x 2, 161, 178, 185, 264, 288, 392 x 2, 396, 399, 401, 484 x 3, 510, 513, 526, 608, *39), scontrino (*10), sito internet (359), Stele di Rosetta (359), svolgimento (395, 526), telegramma (339), testo (364, 431, 608), titolo (510, 565, 568, 606);

- **supporto:** *carta* (13, 39, 42, 48, 62, 75, 118, 161, 315, 342, 479), cartastraccia (309), cartone (396 x 2, 526 x 2), *foglio* (20, 25, 38, 42, 43, 50, 418, 479), pagina (9, 15, 19, 20, 25, 32, 39, 40, 42, 43, 47, 50, 64, 67, 69, 82, 98, 176, 258, 315, 376, 396, 417, 526), quadernetto (25, 426), quaderno (40, 41, 42, 50);
- **strumenti:** calamaio (263), gessetto (278), gomma (418), inchiostro (42, 262, 306, 479, 510 x 3), matita (13, 37, 146), matita-manopola (417), mina (262, 263), panno (278), *penna* (16, 43, 61, 62, 98, 263, 288, 342), pennino (263), stilo (262);
- **editoria:** annunci (340), appendice (431 x 2), carattere (355), cronaca (309, 396, 526), cronista (221-223), edicole (221-223), *giornale* (306, 352, 379, 512), *giornalista* (*4, *8), *indice* (62 x 2, 67, 278, 369), inserzione (287-288), interviste (*26), Libri (257), *libro* (67 x 2, 68 x 2, 426, 431, *3), libro-elica (357), margine (90), necrologia (399), notizia (308), pezzo (310), pubblicare (431), pubblicità (376), pubbli-cità (308), pubblicitaria (287-288), reportage (*8), sezione (431), sommario (84), stampa (309 x 2), stampare (151, 479), tipografia (308), *tipografico* (328, 353, 510), torchio (306, 479), volume (431, 479);
- **linguistica:** etimo (252), fricativo (282), grammatico (257), Grammatico (257), *sillaba* (87, 299, 321, 367), sillabare (*48), vocabolo (50);
 - **onomastica:** *chiamare* (74, 85, 221-223, 237-238, 251-254, 369, 391, 403, 592, *9, *18, *21), *nome* (85, 140, 245-246, 251-254 x 3, 269-271, 279, 306, 320, 338, 391 x 2, 411, 586, 599), nomi propri (353);
- **lingue:** accento (337), cirillico (278), *dialetto* (543-544, 550), *doppiare* (550), Francese (257), greco (338), Inglese (392), interlingua-spray (355), latino (245-246, 251-254), Latino (257), lingua madre (283), slavi (543-544), tedesco (197), traduction (257),

⁹ Con il significato che assume in espressioni come “il passo recita...”.

tradurre (257), traduttore (316), traduzione (81).

- **Letteratura:** autobiografico (287-288), critica (399), critici (370), epilogo (84), ermeneuta (364 x 2), favola (*18), fiabe (439), fiabesco (*23), figura (92), filologico (367), giallo (*12), letterari (278), noir (*12), opera (81, 96, 296, 399, 417, 425), prosa (257), romantici (606), romanzo (287-288, 376), stile (90), trama (21, 42, 287-288, *7, *17, *27, *37, *47, *57, *67);
 - **poesia:** cavia (513), poema (62), *poesia* (15, 37, 15, 37, 92, 96, 201, 283, 368 x 2, 402, 410 x 2, 420, 444, 465, 479, 513, *3, *18), PAC: poetografia assiale computerizzata (399), *poeta* (264, 296, 395, 399, 428, 526, 528, 606, *12), Poetografia Assiale Computerizzata: PAC! (528), raccolta (431);
 - **metrica e retorica:** emblema (48), endecasillabo (546), giambo (586), ossimòro (296), quartina (399 x 2), rima (283), sineddoche (399), sonetto (353), verso (97, 175, 176, 201, 228, 253, 297, 420, 546, 565), Verso (257), versi-aghi (402), versi-bollicine (297);
 - **autori:** autore (425, 431, *18), Autore (257), Alighieri, Dante (316), Betocchi, Carlo (565), Collodi, Carlo (*18), Giovenale, Marco (399), Giudici, Giovanni (297), Krumm, Ermanno (428), Larkin, Philip (420), Lucrezio (428), Omero (74), Parini, Giuseppe (*21), Pasolini, Pier Paolo (568), Petrarca, Francesco (399 x 3, 528), Porta, Antonio (*21), Simenon, Georges (*65), Sinfosio (569), Swift, Jonathan (*31, *32);
 - **personaggi, titoli:** Achille (591), *Accattone* (568), Amleto (607), Astolfo (*22), Bibbia (557, *32), biblica (396, 526), Caino (*29, *53), cavalieri dell'apocalisse (221-223), Cerbero (491), Claudio (423), diciottesimo libro (74), *Fiore azzurro* (606), Iago (439), Jekyll (439), *La lezione dell'argine* (565), Lazzaro (339, 597), giovin signore (*21), meta-me (453), nome della rosa (307), Orient-Express (*65), ossi di seppia (*16), personaggio (*23), Pollicini (394), Pollicino (599, *18), Poirot, Hercule (*65), Sacre Scritture (510), Sheherazade (366), Ugolino (546).
- **Semiotica:** codice (311, 473), crittografica (307), *segnalare* (*19), segnaletica (187), *segnare* (177, 359), *segno* (13, 20, 31, 37, 40, 50, 66, 68, 72, 135, 139 x 2, 177, 213, 229, 245-246, 348-349, 360, 417, 474).
- **Narrazione:** narrare (39, 287-288, 563), *raccontare* (43 x 2, 298, 366), racconto (62, 99), *storia* (242, 243, 298 x 3, 464).
- **Comunicazione:** *capire* (343, *15, *28, *41 x 2, *51, *63), comunicare (545), comunicazione (343), inspiegabili (431-432), *intendere* (149), interlocutore (247, 443), messaggero (263), *spiegare* (67, 279, 421, 435).

Lo stile di Magrelli si presenta fin dalla raccolta d'esordio, *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980), intimamente legato al discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale. Oltre alle dichiarazioni di poetica, l'io non si limita a scrivere componimenti metatestuali, ma addirittura descrive lo stesso atto metatestuale nel momento in cui lo sta compiendo: «Questo è il difetto tutto artigiano / di parlare dello strumento / mentre lo si usa. / Si considera ciò che si fa / e si finisce per fare / soltanto ciò che

si considera. / L'oggetto che ne esce / è un figlio che parla del padre, / o viceversa»¹⁰. Significativo il fatto che *Cave cavie!* (*Il sangue amaro*, Einaudi, 2014) sia stata posta in copertina: essa dà ai testi un nome proprio, che l'autore ha, poi, scelto come titolo complessivo: «O forse sono cavie, queste poesie che scrivo, / per qualche esperimento concepite, / che tuttavia non so. / Non so perché si formano, / eppure mi affeziono e le chiamo per nome, / topolini vivissimi, allarmati / da che?»¹¹. Nella mappatura è stata riservata una categoria a parte per il lessico dell'editoria, data la ricorrenza e la rilevanza stilistica – basti pensare alla raccolta *Didascalie per la lettura di un giornale* (Einaudi, 1999). Ma di particolare interesse risulta il campo semantico della lingua scritta, in special modo perché rende conto della varietà e quantità di testi tra cui spazia la riflessione poetica dell'autore, come *bolletta*, *compito in classe*, *ex voto*, *libro mastro*, *mail*, *pratica*, *recensione*, *regesto*, *scontrino*, *sito internet*.

La mappatura lessicale può, inoltre, costituire uno strumento utile anche per studi che riguardano argomenti diversi dal discorso meta-. Se si intende approfondire, poniamo, il fenomeno della nomina-zione, si potrà orientare la ricerca consultando il lessico annoverato nel campo semantico dell'onomastica. Oppure, qualora l'argomento di interesse sia il dialogismo, si potrà reperire il lessico dell'oralità e direttamente i *verba dicendi*. Offre, poi, il vantaggio di poter controllare con precisione se certi argomenti affrontati da un autore nella scrittura saggistica hanno avuto uno sviluppo in poesia. E si potrà verificare se e quali autori e opere i testi poetici menzionano esplicitamente.

Il fenomeno meta- è tuttora vivo nella poesia contemporanea, anche nelle nuove generazioni. A tal proposito, uno dei temi riscontrati da Giulia Martini nel secondo volume dell'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90* (Interno Poesia, 2020) riguarda l'«auto-investitura poetica», che implica l'uso di una parola che «detiene lo statuto di un protocollo terapeutico, reso necessario dal *nonostante tutto* della vita». A livello sintattico, si traduce «nell'utilizzo del futuro semplice per esprimere una chiara intenzionalità locutoria, la cui tenuta nel tempo servirà a superare lo sfrangiamento della memoria e, più in generale, del mondo»¹². La nuova generazione di poeti e poete, rinunciando alla contemplazione delle rovine del Novecento, ha insomma iniziato un'opera di (ri)costruzione e, per tendere a questo obiettivo, sente la necessità di ricorrere al discorso metapoetico, metalinguistico e metatestuale.

¹⁰ Valerio MAGRELLI, *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Einaudi, Torino 2018, p. 73.

¹¹ MAGRELLI 2018a, p. 513.

¹² Giulia MARTINI, *Prefazione* in *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, 2, Giulia Martini (ed.), Interno Poesia, Latiano 2020, pp. 6-7.

BIBLIOGRAFIA

- A Dictionary of Psychology* 2006 *A Dictionary of Psychology*, Andrew M. Coleman (ed.), Oxford University Press, New York 2006.
- ABATI 1991 Velio ABATI, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Bagatto Libri, Roma 1991.
- ABEL 1963 Lionel ABEL, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963.
- ADDAZI 2020 Giulia ADDAZI, *Il gioco e la dimensione metalinguistica: riflessioni sull'insegnamento grammaticale* in «Italiano a scuola», n. 2, 2020, pp. 19-38 (<https://italianoascuola.unibo.it/article/view/10846>).
- Adriano Spatola poeta totale* 1992 *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Pier Luigi Ferro (ed.), Costa & Nolan, Genova 1992.
- AFRIBO s. i. Andrea AFRIBO, *Tracce di nonsense nella poesia italiana del Novecento* in «Lingua Italiana | Treccani, il portale del sapere», s. i. (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/non-sensi/3.html).
- AFRIBO 2017 A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017.
- AFRIBO-SOLDANI 2012 A. AFRIBO, Arnaldo SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna 2012.
- AGOSTI 1999 Stefano AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* in ZANZOTTO 1999, pp. IX-XLIX.
- AGOSTI 2015 S. AGOSTI, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2015.
- ALA-RISKU 2016 Riikka ALA-RISKU, *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea* (tesi di dottorato), Università di Helsinki, 2016.
- ALBANO LEONI-MATURI 2002 Federico ALBANO LEONI, Pietro MATURI, *Manuale di fonetica*, Carocci, Roma 2002.
- ALFANO 2016 Giancarlo ALFANO, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla*

- poesia dopo gli anni Settanta in Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi (ed.), San Marco dei Giustiniani, Genova 2016, pp. 15-34.*
- ALIGHIERI 2007 Dante ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, Giorgio Inglese (ed.), Carocci, Roma 2007.
- ALIGHIERI 2012 D. ALIGHIERI, *Le opere*, III *De vulgari eloquentia*, Enrico Fenzi (ed.), Salerno Editrice, Roma 2012.
- AMBROGIO 1973 Ignazio AMBROGIO, *Majakovskij: poesia e rivoluzione* in Vladimir MAJAKOVSKIJ, *Poesia e rivoluzione*, I. Ambrogio (ed.), Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 9-50.
- AMENDOLA 2012 Alfonso AMENDOLA, *Majakovskij o dell'arte come vita* in Vladimir Majakovskij 2012, pp. 3-19.
- ANCESCHI 1960 Luciano ANCESCHI, *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960.
- Andrea Zanzotto, *la natura, l'idioma* 2018 Andrea Zanzotto, *la natura, l'idioma. Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (TV), 10-11-12 ottobre 2014*, Francesco Carbognin (ed.), Canova Edizioni, Treviso 2018.
- ANGIOLINO 2004 Andrea ANGIOLINO, *Costruire i libri-gioco. Come scriverli e utilizzarli per la didattica, la scrittura collettiva e il teatro interattivo*, Sonda, Casale Monferrato 2004.
- APOLLINAIRE 1979 Guillaume APOLLINAIRE, *Poesie*, Giorgio Caproni (trad.), Rizzoli, Milano 1979.
- ASTON 1977 Guy ASTON, *Comprehending Value: Aspects of the Structure of Argumentative Discourse* in «Studi italiani di linguistica teorica ed applicata», anno VI, n. 3, 1977, pp. 465-509.
- AUSTIN 1987 John L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, Carla Villalta (trad.), Marietti, Genova 1987.
- AZOUQA 2008 Aida O. AZOUQA, *Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry: A Study in Analogies* in «Journal of Arabic Literature», vol. 39, n. 1, 2008, pp. 38-71.

- BAETENS 1984 Jan BAETENS, *Le métalinguistique dans le texte (à propos des romans de R. Pinget)* in «Romantic Review», vol. 75, n. 1, 1984, pp. 81-100.
- BALLERINI 2013 Luigi BALLERINI, *Cinque appunti per Costa* in «il verri», n. 52 *Corrado Costa*, giugno 2013, pp. 86-93.
- BANDINI 1999 Fernando BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo* in ZANZOTTO 1999, pp. LIII-XCIV.
- BARTHES 2002 Roland BARTHES, *Saggi critici*, Gianfranco Marrone (ed.), Lidia Lonzi, Marina Di Leo, Sandro Volpe (trad.), Einaudi, Torino 2002.
- BELARDI 1964 Walter BELARDI, *Elementi di fonetica generale*, Istituto Universitario Orientale, Roma 1964.
- BELLO MINCIACCHI 2006 Cecilia BELLO MINCIACCHI, *Con parole altre* in RETA 2006, pp. V-XXXIX.
- BELLO MINCIACCHI 2009 C. BELLO MINCIACCHI, *Il sogno di evadere tutto* in VICINELLI 2009, pp. XXVII-LXIII.
- BENSE 1974 Max BENSE, *Estetica*, Giovanni Anceschi (trad.), Bompiani, Milano 1974.
- BERTINETTO 1991 Pier Marco BERTINETTO, *Il verbo* in *Grande grammatica italiana di consultazione* 1991, pp. 13-162.
- BERTRAND 2007 Denis BERTRAND, *Basi di semiotica letteraria*, Gianfranco Marrone, Antonio Perri (ed.), Antonio Perri (trad.), Meltemi, Roma 2007.
- Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem* 1983 *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Robert Weber (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1983.
- BISANTI 2007 Tatiana BISANTI, «*Rimava vocabolari tormentosi*»: il livello metalinguistico e metapoetico nell'opera di Amelia Rosselli in «Quaderni del Circolo Rosselli», vol. XCVIII, n. 3, 2007, pp. 79-99.
- BISETTO 2004 Antonietta BISETTO, *Composizione* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 31-51.
- BIVORT 1998 Olivier BIVORT, *Métalangage et contraintes herméneutiques : du sens tu au sens guidé* in *Traduction = interprétation, interprétation = traduction : l'exemple Rimbaud. Actes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne, 21-23 septembre 1995*, Thomas Klinkert, Hermann H.

- Wetzel (ed.), Champion, Paris 1998, pp. 25-35.
- BORGES 2016 Jorge Luis BORGES, *Finzioni*, Franco Lucentini (trad.), Einaudi, Torino 2016.
- BORIO 2015 Maria BORIO, *Anni Novanta. Individui e fluidità* in «L'Ulisse» 2015, pp. 181-195.
- BORIO 2018 M. BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018.
- BOUQUIAUX- DUBUISSON-
LECLERCQ 2013 Laurence BOUQUIAUX, François DUBUISSON, Bruno LECLERCQ, *Modèles épistémologiques pour le métalangage* in «Signata» 2013, pp. 15-52.
- BOWIE 1994 José Antonio Pérez BOWIE, *Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)* in *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, vol. 2, José Angel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago (ed.), Universidade da Coruña, Coruña 1994, pp. 237-248.
- BOZZANO 1929 Ernesto BOZZANO, *Le prime manifestazioni della "voce diretta" in Italia*, «Luce e Ombra. Rivista Mensile di Scienze Spiritualiste», Luce e Ombra, Roma 1929.
- BOZZANO 1933 E. BOZZANO, *Medianità poliglotta (xenoglossia)*, «La Ricerca Psichica (Luce e Ombra). Rivista mensile», XI, Libreria Lombarda, Milano 1933.
- CALVINO 2011 Italo CALVINO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2011.
- CAPALDI 2018 Donatella CAPALDI, *Tradurre Zanzotto: al limite, sul limite* in *Nel «melograno di lingue»* 2018, pp. 263-278.
- CAPPELEN- LEPORE 2007 Herman CAPPELEN, Ernie LEPORE, *Language Turned On Itself. The Semantics and Pragmatics of Metalinguistic Discourse*, Oxford University Press, New York 2007.
- CAPPELLO 1992 Giovanni CAPPELLO, *Retorica del titolo* in *Il titolo e il testo* 1992, pp. 11-26.
- CAPRONI 1998 Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*, Luca Zuliani (ed.), Mondadori, Milano 1998.

- CAPRONI 2018 G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2018.
- CARBOGNIN 2018 Francesco CARBOGNIN, «*Luogo preso in parola*». *Sul paesaggio lirico di Andrea Zanzotto in Nel «melograno di lingue»* 2018, pp. 97-133.
- CARDILLI 2016 Lorenzo CARDILLI, *Dal lacanismo all'esemplificazione testuale: ripensare l'oltranza poetica di Andrea Zanzotto* (tesi di dottorato), Université de Fribourg-Università degli Studi di Milano, 2016.
- CARNERO 1983 Guillermo CARNERO, *La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano* in «*Revista de Occidente*», n. 23, 1983, pp. 43-59.
- CARRAVETTA 2014 Peter CARRAVETTA, *La funzione Proteo. Ragioni della poesia e poetiche della fine*, Aracne, Roma 2014.
- CASAS 2011 Arturo CASAS, *About Metapoetry and Performativity* in «*CLCWeb: Comparative Literature and Culture*», vol. 13, n. 5, 2011 (<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1904>).
- CASCELLA 1985 Tommaso CASCELLA, *Animagia*, poesie di Adriano Spatola, Corraini, Mantova 1985.
- CATALDI 2001 Pietro CATALDI, *La fine del canone. I poeti e il postmoderno* in «*Moderna*» 2001, pp. 149-156.
- CECCATO 1979 Silvio CECCATO, *Valerio Mioglio. Monografia*, priuli & verlucca, Ivrea 1979.
- CELLI 1992 Giorgio CELLI, *Prefazione* in *Adriano Spatola poeta totale* 1992, pp. 5-10.
- CHATMAN 2010 Seymour CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Elisabetta Graziosi (trad.), il Saggiatore, Milano 2010.
- CHLEVNIJUK 2018 Oleg V. CHLEVNIJUK, *Stalin. Biografia di un dittatore*, Alessandro Catania (trad.), Mondadori, Milano 2018.
- CHRISTENSEN 1981 Inger CHRISTENSEN, *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Nabokov, Barth and Beckett*, Universitetsforlaget, Oslo 1981.
- CIRRINCIONE-MORENO 1961 Antonio CIRRINCIONE, Mario MORENO, *Psichiatria militare*, Vito Bianco, Roma-Milano-Napoli 1961.

- CITRONI 1986 Mario CITRONI, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario* in «Maia. Rivista di letterature classiche», n. 2, maggio-agosto 1986.
- COLELLA 2010 Gianluca COLELLA, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010.
- COLETTI 1993 Vittorio COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993.
- COLETTI-TESTA 1993 V. COLETTI, Enrico TESTA, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento* in «Nuova corrente. Rivista di letteratura», anno XL, n. 112, 1993, pp. 285-310.
- Collins 2009 *Collins Cobuild advanced dictionary*, Heinle Cengage Learning, Boston, Harper Collins, Glasgow 2009.
- CONTE 1986 Maria-Elisabeth CONTE, *Determinazione del tema in Tema-Rema in Italiano. Theme-Rheme in Italian. Thema-Rhema im Italienischen. Symposium, Frankfurt am Main, 26/27-4-1985*, Harro Stammerjohann (ed.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1986, pp. 217-226.
- CONTE 1999 M.-E. CONTE, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- COPI-COHEN 2002 Irving M. COPI, Carl COHEN, *Introduzione alla logica*, Gabriele Lolli (trad., ed.), il Mulino, Bologna 2002.
- CORTELLESSA 2018 Andrea CORTELLESSA, *Sotto la pelle della lingua in Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma* 2018, pp. 187-202.
- COSTA 1973 Corrado COSTA, *invisibile pittura*, magma, Roma 1973.
- COSTA 1974 C. COSTA, *Il Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti e il Giudizio Particolare di Valerio Miroglio* in Valerio MIROGLIO, *Il Giudizio Universale*, magma, Roma 1974, pp. 35-40.
- COSTA 1992 C. COSTA, *Poesie* in «Baobab. Informazioni fonetiche di poesia. Nuova serie», n. 21 *Italia 1990-1991*, 1992, musicassetta 4, lato B.
- COSTA 2007 C. COSTA, *The complete films. Poesie Prosa Performance*, Eugenio Gazzola (ed.), Le Lettere, Firenze 2007.
- COSTA 2019a C. COSTA, *La moltiplicazione delle dita (I testi de "IL Caffè Letterario e Satirico" 1967-1975)*, Andrea Franzoni, Roberta Bisogno (ed.), Argolibri, Ancona 2019.

- COSTA 2019b Corrado COSTA, *Opere Poetiche*, Chiara Portesine (ed.), vol. 1 *Poesie infantili e giovanili (1937-1960)*, Argolibri, Ancona 2019.
- COSTA 2021 Corrado COSTA, *Opere Poetiche*, C. Portesine (ed.), vol. 2 *Poesie edite e inedite (1947-1991)*, Argolibri, Ancona 2021.
- CROCCO 2015 Claudia CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015.
- CROCCO 2021 C. CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021.
- CURRIE 2016 Mark CURRIE, *Introduction in Metafiction* 2016, pp. 1-18.
- D'ONOFRIO 1981 Cesare D'ONOFRIO, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte*, Romana Società Editrice, Roma 1981.
- DAL BIANCO 1999 Stefano DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ZANZOTTO 1999, pp. 1379-1681.
- DAL BIANCO 2002 S. DAL BIANCO, *Margini, scampoli e baubau* in «Poetiche. Rivista di letteratura. Nuova serie», n. 1, 2002, pp. 53-59.
- DARDANO 1978 Maurizio DARDANO, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi. Primi materiali e proposte*, Bulzoni, Roma 1978.
- DE SANCTIS 1915 Sante DE SANCTIS, *Educazione dei deficienti*, Vallardi, Milano 1915.
- DE SAUSSURE 1965 Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1965.
- DE SAUSSURE 1967 F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Tullio De Mauro (trad.), Laterza, Bari 1967.
- DELLA CASA 1992 Giuliano DELLA CASA, *risvolto di copertina* in SPATOLA 1992.
- DELLA PIETÀ 2011 Lucia DELLA PIETÀ, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano* (tesi di dottorato), Università degli Studi di Milano, 2011.
- DEMA 2018 Beatrice DEMA, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)* in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», anno XXX, n. 78, 2018, pp. 92-113.
- DESCLÉS-GUENTCHÉVA 2015 Jean-Pierre DESCLÉS, Zlatka GUENTCHÉVA, *Metalinguistic Enunciative Systems. An Example: Temporality in Natural Languages* in

Metalinguistic Discourses 2015, pp. 89-108.

- DEUTSCHER 1969 Isaac DEUTSCHER, *Stalin. Una biografia politica*, Gilberto Forti (trad.), Longanesi, Milano 1969.
- DEVOIZE 2003 Jeanne DEVOIZE, *Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle* in *Métatextualité* 2003, pp. 17-23 (<http://books.openedition.org/pur/29655>).
- DISERTORI 1956 Beppino DISERTORI, *Trattato delle nevrosi*, Einaudi, Torino 1956.
- Dizionario di linguistica* 2013 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Gian Luigi Beccaria (ed.), Einaudi, Torino 2013.
- Dizionario di psicologia* 2014 *Dizionario di psicologia*, Mauro Maldonato (ed.), Simone, Napoli 2014.
- Dopo la lirica* 2005 *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Enrico Testa (ed.), Einaudi, Torino 2005.
- DURST 2003 Uwe DURST, *The Natural Semantic Metalanguage approach to linguistic meaning* in «Theoretical linguistics», n. 29, 2003, pp. 157-200.
- Encyclopaedia judaica* 2007 *Encyclopaedia judaica*, Fred Skolnik, Michael Berenbaum (ed.), Thomson Gale, Detroit-New York-San Francisco-New Haven, Conn.-Waterville, Maine-London 2007.
- FANTINI 2019a Silvia FANTINI, *Il discorso metatestuale nella poesia "lineare" di Adriano Spatola* in «il verri», n. 70 *Spatola re-loaded*, giugno 2019, pp. 44-66.
- FANTINI 2019b S. FANTINI, *Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di parola* in *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Cèlia Nadal, Eugenio Salvatore (ed.), Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2019, pp. 105-114.
- FANTINI 2020 S. FANTINI, *Gli strumenti della scrittura: un confronto metapoetico tra Valerio Magrelli e Pierluigi Cappello* in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature», n. XXV, 2020, pp. 609-628.
- FENZI 2012 Enrico FENZI, *Introduzione* in ALIGHIERI 2012, pp. XIX-LXII.

- FERRARI 2014 Angela FERRARI, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma 2014.
- FERRO 1992a Pier Luigi FERRO, *Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza* in *Adriano Spatola poeta totale* 1992, pp. 51-73.
- FERRO 1992b P. L. FERRO, *Appendice. Indice sommario di "Tam Tam" (1972-1988)* in *Adriano Spatola poeta totale* 1992, pp. 152-168.
- FERRONI 2012 Giulio FERRONI, *Il Convegno* in «l'immaginazione», n. 268, marzo-aprile 2012, p. 11.
- FERRONI 2013 G. FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2013.
- FERRONI 2018 G. FERRONI, *Veglia in iperacusia* in *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma* 2018, pp. 91-97.
- FONTANA 2020a Giovanni FONTANA, *Guarda come il testo si serve del corpo* in SPATOLA 2020, pp. 7-63.
- FONTANA 2020b G. FONTANA, *Selezione bibliografica* in SPATOLA 2020, pp. 491-502.
- FONTANELLA 2005 Luigi FONTANELLA, *Conversazione con Adriano Spatola* in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 29, 2005, pp. 26-32.
- FOUCAULT 1966 Michel FOUCAULT, *L'arrière-fable* in «L'Arc. Revue trimestrielle», n. 29, 1966, pp. 5-12.
- Framing Borders* 2006 *Framing Borders in Literature and Other Media*, Werner Wolf, Walter Bernhart (ed.), Rodopi, Amsterdam-New York 2006.
- FRENE 2018 Giovanna FRENE, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni* in *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma* 2018, pp. 267-280.
- FREUD 1977 Sigmund FREUD, *Opere*, Cesare Luigi Musatti (ed.), IX 1917-1923 *L'Io, l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- GAETA 2006 Giancarlo GAETA, *Commento al Vangelo di Giovanni* in *I Vangeli* 2006, pp. 1111-1235.
- GAZZOLA 2008 Eugenio GAZZOLA, *Al miglior mugnaio. Adriano Spatola e i poeti dei Mulino di Bazzano*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.

- GAZZOLA 2003 E. GAZZOLA, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Reggio Emilia 2003.
- GAZZOLA 2011 E. GAZZOLA, *Introduzione alla lettura di «Malebolge»* in «Malebolge» 2011, pp. 17-23.
- GDLI *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti (ed.), Utet, Torino 1961-2002.
- GENETTE 1985 Gérard GENETTE, *Figure 2. La parola letteraria*, Franca Madonia (trad.), Einaudi, Torino 1985.
- GENETTE 1986 G. GENETTE, *Figure 3. Discorso del racconto*, Lina Zecchi (trad.), Einaudi, Torino 1986.
- GENETTE 1987 G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, L. Zecchi (trad.), Einaudi, Torino 1987.
- GENETTE 1997 G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Raffaella Novità (trad.), Einaudi, Torino 1997.
- GILBERT 2017 Martin GILBERT, *La grande storia della Seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2017.
- GIOVANARDI 1996 Stefano GIOVANARDI, *Introduzione in Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Maurizio Cucchi, S. Giovanardi (ed.), Mondadori, Milano 1996, pp. XI-LVIII.
- GIOVANNETTI 2016 Paolo GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci, Roma 2016.
- GIOVANNUZZI 2018 Stefano GIOVANNUZZI, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)* in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, Giovanni Capecci, Toni Marino, Franco Vitelli (ed.), Società Editrice Fiorentina, Firenze 2018, pp. 439-449.
- GIUDICI 1976 Giovanni GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima. E altri scritti 1959-1975*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- GIUDICI 2000 G. GIUDICI, *I versi della vita*, Rodolfo Zucco (ed.), Mondadori, Milano 2000.
- GIUDICI 2004 G. GIUDICI, *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002*, illustrazioni di Sandro Pazzi, Grafiche Fioroni, Casette d'Ete 2004.

- GIULIANI 1969 Alfredo GIULIANI, *Il tautofono*, Feltrinelli, Milano 1969.
- GLEIZE 2021 Jean-Marie GLEIZE, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, Michele Zaffarano (trad.), Tic Edizioni, Roma 2021 (di prossima pubblicazione).
- GORNI 1993 Guglielmo GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.
- GORNI 1999 G. GORNI, *Metafore del far poesia nella poesia del Novecento* in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 28, n. 3, 1999, pp. 401-417.
- GRADIT *Grande dizionario italiano dell'uso*, Tullio De Mauro (ed.), Utet, Torino 1999.
- GRAFFI 1991 Milli GRAFFI, *L'oggetto totale nella poesia di Adriano Spatola* in «il verri», n. 4 *Omaggio a Spatola*, 1991, pp. 87-100.
- Grande grammatica italiana di consultazione* 1988 *Grande grammatica italiana di consultazione*, I *La frase: i sintagmi nominale e preposizionale*, Lorenzo Renzi (ed.), il Mulino, Bologna 1988.
- Grande grammatica italiana di consultazione* 1991 *Grande grammatica italiana di consultazione*, II *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*, L. Renzi, Giampaolo Salvi (ed.), il Mulino, Bologna 1991.
- Grande grammatica italiana di consultazione* 1995 *Grande grammatica italiana di consultazione*, L. Renzi, G. Salvi, Anna Cardinaletti (ed.), III *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, il Mulino, Bologna 1995.
- GRITTI 2019 Fabiano GRITTI, *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Franco Cesati Editore, Firenze 2019.
- GRODDECK 1969 Georg GRODDECK, *Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Maria Gregorio (trad.), Adelphi, Milano 1969.
- GROSSER 2015 Jacopo GROSSER, *Di alcune poetiche 'relazionali' nella poesia italiana contemporanea* in «L'Ulisse» 2015, pp. 215-236.
- GROSSMAN 2008 Evelyne GROSSMAN, *L'angoisse du penser*, Minuit, Paris 2008.
- A. GUGLIELMI 1969 Angelo GUGLIELMI, *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1969.

- G. GUGLIELMI 2001 Guido GUGLIELMI, *La poesia italiana alla metà del Novecento* in «Moderna» 2001, pp. 15-33.
- HAGÈGE 1989 Claude HAGÈGE, *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Franco Brioschi (trad.), Einaudi, Torino 1989.
- HARREL 1992 Thomas W. HARREL, *Some History of the Army General Classification Test* in «Journal of Applied Psychology», vol. 77, n. 6, 1992, pp. 875-878.
- HJELMSLEV 1987 Louis HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Giulio C. Lepschy (trad.), Einaudi, Torino 1987.
- HOEK 1981 Leo H. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Le Haye, Paris-Mouton 1981.
- HOLMES 1988 James S. HOLMES, *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.
- HUXLEY 1933 Aldous HUXLEY, *Il mondo nuovo. Romanzo*, Lorenzo Gigli (trad.), Mondadori, Milano 1933.
- HUXLEY 2007 A. HUXLEY, *Il mondo nuovo. Romanzo*, L. Gigli (trad.), Mondadori, Milano 2007.
- HUXLEY 2016 A. HUXLEY, *Il mondo nuovo; Ritorno al mondo nuovo*, L. Gigli, Luciano Bianciardi (trad.), Mondadori, Milano 2016.
- I Vangeli* 2006 *I Vangeli: Marco Matteo Luca Giovanni*, Giancarlo Gaeta (ed., trad.), Einaudi, Torino 2006.
- IACOBINI 2004a Claudio IACOBINI, *Composizione con elementi neoclassici* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 69-95.
- IACOBINI 2004b C. IACOBINI, *Prefissazione* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 97-163.
- Il Corano* 2004 *Il Corano. Testo arabo con la versione letterale integrale*, Gabriele Mandel khân (ed.), Utet, Torino 2004.
- Il titolo e il testo* 1992 *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*, Michele A. Cortelazzo (ed.), Editoriale Programma, Padova 1992.
- In forma di libro* 2008 *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, Giovanni Fontana (ed.), Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena 2008.

- INGLESE-BORTOLOTTI-BROGGI-GIOVENALE-ZAFFARANO-RAOS 2009
Andrea INGLESE, Gherardo BORTOLOTTI, Alessandro BROGGI, Marco GIOVENALE, Michele ZAFFARANO, Andrea RAOS, *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2009.
- INGLESE-BORTOLOTTI-BROGGI-GIOVENALE-ZAFFARANO-RAOS 2020
A. INGLESE, G. BORTOLOTTI, A. BROGGI, M. GIOVENALE, M. ZAFFARANO, A. RAOS, *Prosa in prosa*, Tic Edizioni, Roma 2020.
- Introduction 2003
Introduction in *Métatextualité et métafiction* 2003, pp. 9-13 (<http://books.openedition.org/pur/29653>).
- Io sono una poesia 2018
Io sono una poesia. Parole sui muri e le arti negli anni Sessanta tra Modena e Reggio Emilia, Stefano Bulgarelli, Luciano Rivi, Cristina Stefani (ed.), Sagep, Genova 2018.
- JAKOBSON 2002
Roman JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Luigi Heilmann (trad., ed.), Letizia Grassi (trad.), Feltrinelli, Milano 2002.
- JANCSÓ 2019
Daniella JANCSÓ, *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, De Gruyter, Berlin 2019.
- KEEN 2009
Catherine KEEN, 'Va', mia canzone': *Textual Transmission and the Congedo in Medieval Exile Lyrics* in «Italian Studies», vol. 64, n. 2, 2009, pp. 183-197.
- KĘSIK 1989
Marek KĘSIK, *La cataphore*, Puf, Paris 1989.
- KOWZAN 2006
Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, L'Harmattan, Paris 2006.
- KOLESNIKOFF 2011
Nina KOLESNIKOFF, *Russian Postmodernist Metafiction*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2011.
- KRISTEVA 1968
Julia KRISTEVA, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968.
- KRISTEVA 1969
J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
- KRISTEVA 1971
J. KRISTEVA, *Problemi della strutturazione del testo* in «Nuova Corrente», n. 54, 1971, pp. 4-29.
- KRISTEVA 1974
J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique. L'Avant-Garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.
- KRISTEVA 1978
J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Piero Ricci

(trad.), Feltrinelli 1978.

- KRISTEVA 1979 J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Silvana Eccher Dall'Eco, Angela Musso, Giuliana Sangalli (trad.), Marsilio, Venezia 1979.
- KRISTEVA 1980 J. KRISTEVA, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Bruno Bellotto, Daniela De Agostini (trad.), Einaudi, Torino 1980.
- L'orizzonte di bruma* 2002 *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia (Modena, Reggio Emilia, Parma, Piacenza)*, Carlo Alberto Sitta (ed.), Edizioni del Laboratorio, Modena 2002.
- «L'Ulisse» 2015 «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 18 *Poetiche per il XXI secolo*, 2015.
- La formazione delle parole in italiano* 2004 *La formazione delle parole in italiano*, Maria Grossmann, Franz Rainer (ed.), Niemeyer, Tübingen 2004.
- LAVEZZI 2004 Gianfranca LAVEZZI, *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Carocci, Roma 2004.
- LAVINIO 1992 Cristina LAVINIO, *Il racconto dall'oralità alla scrittura* in *Il titolo e il testo* 1992, pp. 57-70.
- LEPALUDIER 2003 Laurent LEPALUDIER, *Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs* in *Métatextualité et métatextualité* 2003, pp. 25-38 (<http://books.openedition.org/pur/29648>).
- LIPSKI 1976 John M. LIPSKI, *On the Meta-structure of Literary Discourse* in «Journal of Literary Semantics», vol. V, n. 2, 1976, pp. 53-61.
- LOMBARDO 1995 Agostino LOMBARDO, *La figlia che piange. Saggi su poesia e metapoesia*, Bulzoni, Roma 1995.
- MACRAE 2019 Andrea MACRAE, *Discourse Deixis in Metafiction. The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*, Routledge, New York 2019.
- MAGNÉ 1986 Bernard MAGNÉ, *Le métatextuel* in «TEM. Texte en main», n. 5, 1986, pp. 83-90.
- MAGRELLI 2018a Valerio MAGRELLI, *Le cavié. Poesie 1980-2018*, Einaudi, Torino 2018.

- MAGRELLI 2018b V. MAGRELLI, *Il commissario Magrelli*, Einaudi, Torino 2018.
- MAGRIS 1971 Claudio MAGRIS, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971.
- MAINGUENEAU 1976 Dominique MAINGUENEAU, *Invitation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, Paris 1976.
- MAINGUENEAU 1990 D. MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris 1990.
- MAJAKOVSKIJ 1958a Vladimir MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1912-1921*, Ignazio Ambrogio (ed., trad.), Bruno Carnevali, Giovanni Crino, Marino De Micheli, Giovanni Ketoff, Mario Socrate, Pietro Zvetermich (trad.), illustrazioni di Lorenzo Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958.
- MAJAKOVSKIJ 1958b V. MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1922-1925*, I. Ambrogio (ed., trad.), B. Carnevali, G. Crino, M. De Micheli, G. Ketoff, M. Socrate, P. Zvetermich (trad.), illustrazioni di L. Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958.
- MAJAKOVSKIJ 1958c V. MAJAKOVSKIJ, *Opere, 1926-1927*, I. Ambrogio (ed., trad.), B. Carnevali, G. Crino, M. De Micheli, G. Ketoff, M. Socrate, P. Zvetermich (trad.), illustrazioni di L. Vespigiani, Editori Riuniti, Roma 1958.
- «Malebolge» 2011 «Malebolge». *L'altra rivista delle avanguardie*, Eugenio Gazzola (ed.), Diabasis, Reggio Emilia 2011.
- MALLARMÉ 1982 Stéphane MALLARMÉ, *Poesia e prosa*, Cosimo Ortesta (ed.), Guanda, Milano 1982.
- MANCA 2005 Agnese MANCA (Anissa), *Grammatica teorico-pratica di arabo letterario moderno*, Associazione Nazionale di Amicizia e Cooperazione Italo-Araba, Roma 2005.
- MANFREDINI 2012 Manuela MANFREDINI, *Propaganda Sanguineti* in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova 12-14 maggio 2011*, Marco Berisso, Erminio Risso (ed.), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 145-170.
- MARCANTONIO 1988 Angela MARCANTONIO, *Il nome* in *Grande grammatica italiana di consultazione* 1988, pp. 315-332.
- MARTINI 2020 Giulia MARTINI, *Prefazione* in *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, 2, Giulia Martini (ed.), Interno Poesia, Latiano 2020, pp. 5-8.

MAZZONI 2001	Guido MAZZONI, <i>Per un bilancio</i> in «Moderna» 2001, pp. 225-240.
MAZZONI 2017	G. MAZZONI, <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i> in «Ticontre» 2017, pp. 1-26.
MENGALDO 1987	Pier Vincenzo MENGALDO, <i>La tradizione del Novecento. Nuova serie</i> , Vallecchi, Firenze 1987.
MENGALDO 1991	P. V. MENGALDO, <i>La tradizione del Novecento. Terza serie</i> , Einaudi, Torino 1991.
MENGALDO 2001	P. V. MENGALDO, <i>Prima lezione di stilistica</i> , Laterza, Roma-Bari 2001.
MERLINI BARBARESI 2004	Lavinia MERLINI BARBARESI, <i>Alterazione</i> in <i>La formazione delle parole in italiano</i> 2004, pp. 264-292.
<i>Metafiction</i> 2016	<i>Metafiction</i> , Mark Currie (ed.), Routledge, London-New York 2016.
<i>Metareference across Media</i> 2009	<i>Metareference across Media. Theory and Case Studies</i> , Werner Wolf, Hatharina Bantleon, Jeff Thoss (ed.), Rodopi, Amsterdam-New York 2009.
<i>Metalinguistic Discourses</i> 2015	<i>Metalinguistic Discourses</i> , Viviane Arigne, Christiane Rocq-Migette (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.
<i>Métatextualité et métafiction</i> 2003	<i>Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses</i> , Laurent Lepaludier (ed.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003 (http://books.openedition.org/pur/29648).
MIGLIORINI 1975	Bruno MIGLIORINI, <i>Parole e storia. Fogli di vocabolario</i> , Rizzoli, Milano 1975.
MIROGLIO 1978	Valerio MIROGLIO, <i>Identigod</i> , serigrafia e inchiostro su tela, 95 x 165 cm, 1978, opera di proprietà della famiglia.
MIROGLIO 1979a	V. MIROGLIO, <i>Desculturizzazione</i> , Ferrero, Romano Canavese 1979.
MIROGLIO 1979b	V. MIROGLIO, <i>Identigod</i> , priuli & verlucca, Ivrea 1979.
«Moderna» 2001	«Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», anno III, n. 2, 2001.
MORONI 2002	Mario Moroni, <i>Apocalisse sulla via Emilia. La rivista Malebolge e</i>

- la poetica del "parasurrealismo" in L'orizzonte di bruma* 2002, pp. 109-111.
- MORTARA GARAVELLI 1995 Bice MORTARA GARAVELLI, *Il discorso riportato in Grande grammatica italiana di consultazione* 1995, pp. 427-468.
- MORTARA GARAVELLI 1997 B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Roma 1997.
- MOTTA 1996 Umberto MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano 1996.
- MÜLLEROVÁ 2013 Lenka MÜLLEROVÁ, *Czech Publisher's Strategies: Paratext of Literary Mystification in Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Valerie Pellatt (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, pp. 69-77.
- MORANDO 2001 Simona MORANDO, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2001.
- MORBIATO 2017 Giacomo MORBIATO, *Metrica e forma nella poesia di oggi* in «Ti-contre» 2017, pp. 27-45.
- MORLING 2015 Charles-Henry MORLING, *From Functions to Metafunctions: the Sources of British Functional Linguistics in Metalinguistic Discourses* 2015, pp. 109-135.
- MORI 2010 Massimo MORI, *Performare il vivere proprio in La repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, Daniela Rossi (ed.), Campanotto, Udine 2010, p. 55.
- MORO 2018 Alessandro MORO, *La ricerca del «supremo potere». La vena mistica e metapoetica di Variazioni belliche di Amelia Rosselli* in «Rivista di letteratura italiana», anno XXXVI, n. 3, 2018, pp. 83-98.
- MULJAČIĆ 1969 Žarko MULJAČIĆ, *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna 1969.
- N. (I) (Errore di gruppo) 1973 Mario GIANNI, Elio RUMMA, Patrizia VICINELLI, *N. (I) (Errore di gruppo)*, Karma film, 1973, (<https://www.youtube.com/watch?v=5Txsm53M2os>).
- Nel «melograno di lingue» 2018 Nel «melograno di lingue». *Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Giorgia Bongiorno, Laura Toppan (ed.), Firenze University Press, Firenze 2018.

- NESPOR 1993 Marina NESPOR, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1993.
- NICCOLAI 1976 Giulia NICCOLAI, *Francobolli francobolli*, disegni di Maurizio Osti, Emme Edizioni, Milano 1976.
- NICCOLAI 1981 G. NICCOLAI, *Harry's Bar e altre poesie*, Feltrinelli, Milano 1981.
- NICCOLAI 1982 G. NICCOLAI, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Tam Tam, Montecchio Emilia 1982.
- NICCOLAI 1984 G. NICCOLAI, *Frisbees in facoltà*, El Bagatt, Bergamo 1984.
- NICCOLAI 1994 G. NICCOLAI, *Frisbees (poesie da lanciare)*, Campanotto, Udine 1994.
- NICCOLAI 2002 G. NICCOLAI, *La cucina del Mulino* in *L'orizzonte di bruma* 2002, pp. 101-108.
- NICCOLAI 2012 G. NICCOLAI, *Poemi & Oggetti*, Milli Graffi (ed.), Le Lettere, Firenze 2012.
- NICCOLAI 2016 G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*, Oèdipus, Salerno 2016.
- NICCOLAI 2018 G. NICCOLAI, *Favole & Frisbees*, Archinto, Milano 2018.
- NIMIS 2006 Jean NIMIS, «*Un processus de verbalisation du monde*». *Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2006.
- NIMIS 2018 J. NIMIS, *Glossolalie, xenoglossie nella «pseudo-trilogia»* in *Nel «melograno di lingue»* 2018, pp. 23-39.
- NVdB *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, Tullio De Mauro (ed.), «Internazionale» 2016 (<https://www.dropbox.com/s/mkcyo53m15ktbnp/nuovovocabolariodibase.pdf?dl=0>).
- OED *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language* (<https://www.oed.com/>).
- OTTIERI 2006 Alessandra OTTIERI, *Il tema del congedo nella poesia di Giorgio Caproni* in *La poesia italiana del secondo Novecento. Atti del convegno di Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004*, Nicola Merola (ed.), Rubettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 325-335.
- OVIO 1906 Giuseppe OVIO, *Note sui fosfeni (con una tavola in cromo)*, R. Stab. P. Prosperini, Padova 1906.

- PAMIÈS 2015 Jean PAMIÈS, *Metalinguistic Discourse and Formal Representation in Metalinguistic Discourses* 2015, pp. 5-52.
- Parole sui muri* 1968 *Parole sui muri. Fiumalbo* 1967, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola (ed.), Geiger, Torino 1968.
- PAULUCCI 1974 Mario Alessandro PAULUCCI, *Metafisica e metapoesia* in «Nuova antologia», n. 2087, 1974, pp. 409-412.
- PEPPOLONI 2018 Diana PEPPOLONI, *Glottodidattica e metalinguaggio. La consapevolezza metalinguistica come strumento per l'acquisizione delle lingue straniere*, Guerra Edizioni, Perugia 2018.
- PERNA 2012 Stefano PERNA, *Agitazione grafica. Majakovskij alla ROSTA in Vladimir Majakovskij* 2012, pp. 79-89.
- PERNIOLA 1966 Mario PERNIOLA, *Il metaromanzo*, Silva, Genova 1966.
- PICCONI 2013 Gian Luca PICCONI, *Tigrità contro tigre: sondaggi su Corrado Costa e gli animali* in «il verri», n. 52 *Corrado Costa*, giugno 2013, pp. 63-85.
- PICCONI 2020 G. L. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic Edizioni, Roma 2020.
- PICONE 2017 Michelangelo PICONE, *Studi danteschi*, Antonio Lanza (ed.), Longo Editore, Ravenna 2017.
- PIGNOTTI 1972 Lamberto PIGNOTTI, *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, Marsilio, Padova 1972.
- PIETROPAOLI 2013 Antonio PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti Pasolini Montale Arbasino Villa*, Guida, Napoli 2013.
- PLACANICA 2015 Francesca PLACANICA, *'Unwrapping' the voice. Cathy Berberian and John Cage's Aria in Transformations of musical modernism*, Erling E. Guldbrandsen, Julian Johnson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 264-278.
- Poetics in the Poem* 1997 *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*, Dorothy Z. Baker (ed.), Peter Lang, New York-Washington, D.C./Baltimore-Boston-Bern-Frankfurt-Berlin-Vienna-Paris 1997.
- QUINTILIANO 1981 Marco Fabio QUINTILIANO, *L'Istituzione oratoria*, VI-VII, Orazio Frilli (trad.), Zanichelli, Bologna 1981.

- RABONI 2017 Giovanni RABONI, *Giovanni Raboni* in CAPRONI 2017, pp. 989-994.
- RAPAPORT-GILL-SCHAFER 1975 David RAPAPORT, Merton M. GILL, Roy SCHAFER, *Reattivi psico-diagnostici*, Robert R. Holt (ed.), Ada Cinato, Luigi Viglino (trad.), Boringhieri, Torino 1975.
- RENTI 1988 Lorenzo RENTI, *L'articolo in Grande grammatica italiana di consultazione* 1988, pp. 357-424.
- RETA 1976 Vittorio RETA, *Visas*, Feltrinelli, Milano 1976.
- RETA 2006 V. RETA, *Visas e altre poesie*, Cecilia Bello Minciocchi (ed.), Le Lettere, Firenze 2006.
- REY-DEBOVE 1997 Josette REY-DEBOVE, *Le Métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Armand Colin, Paris 1997.
- RICHET 1922 Charles RICHET, *Traité de métapsychique*, Librairie Félix Alcan, Paris 1922.
- RIMBAUD 1973 Arthur RIMBAUD, *Poesie*, Gian Piero Bona (trad.), Einaudi, Torino 1973.
- RISSE 2006 Erminio RISSE, *Anarchia e complicazione* in SANGUINETI 2006, pp. 7-64.
- ROBERTS 1997 Graham ROBERTS, *The last Soviet avant-garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Rocci 2002 *Vocabolario Greco Italiano*, Lorenzo Rocci (ed.), Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2002.
- ROTH 1962 Joseph ROTH, *Die Rebellion. Die Legende vom Heiligen Trinker*, Deutscher Taschenbuch, Munchen 1962.
- ROTH 1976 J. ROTH, *Fuga senza fine. Una storia vera*, Maria Grazia Manucci (trad.), Adelphi, Milano 1976.
- ROTH 1983 J. ROTH, *Romanzi brevi. La tela del ragno * Hotel Savoy * La ribellione * Il peso falso*, Anna Rosa Azzone Zweifel, Ervino Pocar, Renata Colorni, Luciano Fabbri (trad.), Adelphi, Milano 1983.
- ROTH 1994 J. ROTH, *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht*, Kiepenheuer & Witsch, Koln 1994.
- RUSSO 2016 Alberto RUSSO, *L'intertestualità biblica nella poesia di Andrea Zanzotto. Una ricognizione da Dietro il Paesaggio a La Beltà*, in I

cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (ed.), Adi Editore, Roma 2016 ([https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/RUSSO\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/RUSSO(1).pdf)).

- RYAN-SAUTOIR 2003 Michelle RYAN-SAUTOIR, *La métatextualité et métatextualité* 2003, pp. 69-78 (<http://books.openedition.org/pur/29662>).
- SÁNCHEZ TORRE 1993 Leopoldo SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*, Publicaciones / Departamento de Filología Española, Oviedo 1993.
- SANGUINETI 1962 Edoardo SANGUINETI, *K. e altre cose*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962.
- SANGUINETI 1967 E. SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967.
- SANGUINETI 1974 E. SANGUINETI, *Catamerone. 1951-1971*, Feltrinelli, Milano 1974.
- SANGUINETI 2001 E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano*, Erminio Risso (ed.), fotografie di Giovanni Giovannetti, Manni, Lecce 2001.
- SANGUINETI 2006 E. SANGUINETI, *Laborintus*, Erminio Risso (ed.), Manni, Lecce 2006.
- SBISÀ 1989 Marina SBISÀ, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, il Mulino, Bologna 1989.
- SCABIA 2012 Giuliano SCABIA, *Introduzione* in Giuliano SCABIA, *Introduzione* in Andrea ZANZOTTO, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Einaudi, Torino 2012, pp. V-XIII.
- SCAFFAI 2005 Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005.
- SCARPA 2011 Raffaella SCARPA, *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandra 2011.
- SCORRETTI 1988 Mauro SCORRETTI, *Le strutture coordinate* in *Grande grammatica italiana di consultazione* 1988, pp. 227-270.
- SCHUSTER 1938 Alfredo Ildefonso SCHUSTER, *Liber Sacramentorum. Note storiche e liturgiche sul messale romano*, IV *Il battesimo nello spirito e nel*

- fuoco. La sacra liturgia durante il ciclo pasquale*, Marietti, Torino-Roma 1938.
- SECCO-BARRON 2012 Anna SECCO, Patrick BARRON, *Editors' Note* in ZANZOTTO 2012, pp. VII-IX.
- SEGRE 1999a Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999.
- SEGRE 1999b C. SEGRE, *Vitalità, passione, ideologia* in Pier Paolo PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Walter Siti, Silvia De Laude (ed.), Mondadori, Milano 1999, pp. XIII-XLVI.
- SELDEN- SMITH 2016 Raman SELDEN, Stan SMITH, *General Editors's Preface* in *Metafiction* 2016, pp. VII-VIII.
- SERIANNI 2006 Luca SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Alberto Castelvetti (collab.), Utet, Torino 2006.
- «Signata» 2013 «Signata. Annales des sémiotiques/Annals of semiotics» n. 4 *Que peut le métalangage ?/What Can Metalanguage Do?*, 2013.
- SIMONETTI 2018 Gianluigi SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- SOUTHERDEN 2010 Francesca SOUTHERDEN, *'Per-tras-versioni' dantesche. Post-Paradisiacal Constellations in the Poetry of Vittorio Sereni and Andrea Zanzotto* in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart (ed.), Turia + Kant, Wien-Berlin 2010, pp. 153-174.
- SPATOLA 1965 Adriano SPATOLA, *Poesia da montare*, Sampietro, Bologna 1965.
- SPATOLA 1966 A. SPATOLA, *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966.
- SPATOLA 1969 A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno 1969.
- SPATOLA 1970 A. SPATOLA, *Miroglio. Qualcosa di metafisico*, Geiger, Torino 1970.
- SPATOLA 1975 A. SPATOLA, *Zeroglifico*, Geiger, Torino 1975.
- SPATOLA 1977 A. SPATOLA, *Cantico delle creature*, «Tau/ma», n. 4, 1977.
- SPATOLA 1977 A. SPATOLA, *Zerogliphycs*, Giulia Niccolai, Paul Vangelisti (trad., ed.), The Red Hill Press, Los Angeles-Fairfax 1977.

- SPATOLA 1981 A. SPATOLA, *Z di Zeroglifico*, «Z», Campanotto, Udine 1981.
- SPATOLA 1982 A. SPATOLA, *Piccolo Majakovskij per El Lisiskij in il Trisegno*, 1, William Xerra (ed.), Tam Tam, Mulino di Bazzano 1982.
- SPATOLA 1984 A. SPATOLA, *Impaginazioni (scritti critici)*, «Tam Tam», Geiger, Torino 1984.
- SPATOLA 1985 A. SPATOLA, *A. Spatola*, Campanotto, Udine 1985.
- SPATOLA 1985 A. SPATOLA, *Recenti zeroglifici. Galleria Il Punto, Velletri, 16-30 novembre 1985*, 1985.
- SPATOLA 1992 A. SPATOLA, *La definizione del prezzo*, disegni di Giuliano Della Casa, Tam Tam, s.i. 1992.
- SPATOLA 2005 A. SPATOLA, *Barocco, Surrealismo e Poesia sperimentale* in «Avanguardia», n. 29, 2005, pp. 10-25.
- SPATOLA 2008 A. SPATOLA, *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992*, Paul Vangelisti (trad.), Green Integer, København-Los Angeles 2008.
- SPATOLA 2012 A. SPATOLA, *Le poesie*, Nicola Storch (ed.), Edizioni delle poesie di Adriano Spatola, s. n. 2012.
- SPATOLA 2020 A. SPATOLA, *Opera*, Giovanni Fontana (ed.), [dia·foria, Viareggio 2020.
- STEFANELLI 2011 Luca STEFANELLI, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Edizioni ETS, Pisa 2011.
- STEFANELLI 2015 L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- STETKEVYCH 2016 Joroslav STETKEVYCH, *The Hunt in Arabic Poetry from Heroic to Lyric to Metapoetic*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2016.
- STOJMEANOVA 2017 Roska STOJMEANOVA, *La catafora nell'italiano contemporaneo. Aspetti teorici, descrittivi ed esplicativi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017.
- Storia della linguistica 1994 *Storia della linguistica*, Giulio C. Lepschy (ed.), III, il Mulino, Bologna 1994.

SURDICH 2006	Luigi SURDICH, <i>Viaggio totale</i> in RETA 2006, p. 207.
TAGLIAVINI 1963	Carlo TAGLIAVINI, <i>Introduzione alla glottologia</i> , II, Patron, Bologna 1963.
<i>Tam Tam</i> 1985	<i>Tam Tam: storia. Biblioteca cantonale di Lugano, 15 febbraio – 10 marzo 1985</i> , Roberto Brocco (ed.), Geiger, Torino 1985.
TARRICONE 2016	Matteo TARRICONE, <i>Strategie paratestuali nella lirica di Andrea Zanzotto</i> in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature», vol. XIV, n. 14, 2016, pp. 177-196.
TERRONE 1977	Giorgio TERRONE, <i>Il tema della variazione</i> in «Tam Tam», n. 13, Geiger, Torino 1977, pp. 3-6.
TESTA 1983	Enrico TESTA, <i>Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali</i> , il melangolo, Genova, 1983.
TESTA 1986	E. TESTA, « <i>Sur la corde de la voix</i> ». <i>Funzione della deissi nel testo poetico</i> in <i>Linguistica, pragmatica e testo letterario</i> , Umberto Rappallo (ed.), il melangolo, Genova 1986, pp. 113-146.
TESTA 1999	E. TESTA, <i>Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento</i> , Bulzoni, Roma 1999.
TESTA 2001	E. TESTA, <i>Note sul lessico della poesia contemporanea</i> in «Moderna» 2001, pp. 117-129.
TESTA 2002	E. TESTA, <i>Libri di poesia e forme di testualità</i> in «Nuova corrente. Rivista di letteratura», anno XLIX, n. 130, 2002, pp. 277-301.
TESTA 2005	E. TESTA, <i>Introduzione</i> in <i>Dopo la lirica</i> 2005, pp. V-XXX.
<i>Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation</i> 2013	<i>Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation</i> , Valerie Peltatt (ed.), Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2013.
<i>The Metareferential Turn</i> 2011	<i>The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Form, Functions, Attempts at Explanation</i> , Werner Wolf, Katharina Bantleon, Jeff Thoss (ed.), Rodopi, Amsterdam-New York 2011.
<i>The selected poetry and prose of Andrea Zanzotto</i> 2006	<i>The selected poetry and prose of Andrea Zanzotto</i> , Patrick Barron (ed., trad.), The University of Chicago Press, Chicago-London 2006.

- «Ticontre» 2017 «Ticontre. Teoria testo traduzione», n. 8, 2017.
- TOMMASI-BUSONERA 2010 Marco TOMMASI, Alessandra BUSONERA, *Teoria e tecniche dei reattivi e delle interviste in psicologia*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- TONANI 2012 Elisa TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.
- TORE 2013 Gian Maria TORE, *La rélexivité : Une question unique, des approches et des phénomènes différents* in «Signata» 2013, pp. 53-83.
- TURI 2006 Nicola TURI, *Teoresi e metanarratività nel romanzo italiano dalla crisi del neorealismo al «Viaggiatore» calviniano* (tesi di dottorato), Firenze-Paris X–Nanterre, 2006.
- TURI 2007 N. TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.
- TYLER 1963 Leona E. TYLER, *Reattivi mentali e misura nell'esame psicologico*, Giovanni B. Flores D'Arcais (trad.), Aldo Martello, Milano 1963.
- VACCARI 2006 Luigi VACCARI, *inerti sugli scogli* in RETA 2006, pp. 203-206.
- VANELLI 1995 Laura VANELLI, *La deissi* in *Grande grammatica italiana di consultazione* 1995, pp. 261-376.
- VdB *Vocabolario di Base* in Tullio DE MAURO, *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- VENIER 2008 Federica VENIER, *Il potere del discorso*, Carocci, Roma 2008.
- VERA SAURA 1994 Carmelo VERA SAURA, *La metapoesía de Valerio Magrelli* in «Philologia Hispalensis», vol. IX, 1994, pp. 33-49.
- VICINELLI 2009 Patrizia VICINELLI, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, Cecilia Bello Minciocchi (ed.), Le Lettere, Firenze 2009.
- M. VILLA 2019a Marco VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Ospedaletto 2019.
- M. VILLA 2019b M. VILLA, *La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e nella poesia italiana del primo Novecento* (tesi di dottorato), Université de Lausanne-Università degli Studi di Siena, 2019.
- M. VILLA 2020 M. VILLA, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli,*

primo Novecento, ETS, Pisa 2020.

- E. VILLA 2020 Emilio VILLA, *Rovesciare lo sguardo. I Tarocchi di Emilio Villa*, Bianca Battilocchi (ed.), Argolibri, Ancona 2020.
- VITALE 2015 Serena VITALE, *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Adelphi, Milano 2015.
- Vladimir Majakovskij 2012 Vladimir Majakovskij. *Visione ed eversione di un'opera totale*, Alfonso Amendola, Annamaria Sapienza (ed.), Liguori, Napoli 2012.
- VOGHERA 2004 Miriam VOGHERA, *Polirematiche* in *La formazione delle parole in italiano* 2004, pp. 56-69.
- WAUGH 1982 Patricia WAUGH, *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London-New-York 1982.
- WEBER 2004 Luigi WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004.
- WOLF 2009a Werner WOLF, *Preface* in *Metareference across Media* 2009, pp. V-VII.
- WOLF 2009b W. WOLF, *Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions* in *Metareference across Media* 2009, pp. 1-85.
- ZANZOTTO 1967 Andrea ZANZOTTO, *Sì, ancora la neve*, Editiones Dominicae, Verona 1967.
- ZANZOTTO 1979 A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acqueforti di Augusto Murer, Castaldi, Feltre 1979.
- ZANZOTTO 1984 A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto in dialetto veneto*, Amedeo Giacomini (trad.), con tre acqueforti di Giuseppe Zigaina, Scheiwiller, Milano 1984.
- ZANZOTTO 1986 A. ZANZOTTO, *Cinque liriche in Treviso: guida ritratto di una provincia*, Edizioni della Galleria-Editoriale Programma, Padova 1986, pp. 100-101.
- ZANZOTTO 1999 A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta (ed.), Mondadori, Milano 1999.
- ZANZOTTO 2011a A. Zanzotto, *Il vero tema*, con acquetinte di Joe Tilson, Cento amici del libro, Verona 2011.

- ZANZOTTO 2011b A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Stefano Dal Bianco (ed.), Mondadori, Milano 2011.
- ZANZOTTO 2012 A. ZANZOTTO, *Haiku for a season. Haiku per una stagione*, Anna Secco, Patrick Barron (ed.), The University of Chicago Press, Chicago-London 2012.
- ZANZOTTO 2015 A. ZANZOTTO, *L'arte di Grazia Deledda. Tesi di laurea in lettere: studente Zanzotto Andrea, R.a Università di Padova, anno accademico 1941-42, XX / relatore: prof. Natale Busetto*, Armando Balduino, Emanuele Zinato (ed.), Padova University Press, Padova, 2015.
- ZANZOTTO 2019 A. ZANZOTTO, *In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto. 1938-2009*, Giorgio Agamben, Stefano Dal Bianco (ed.), Quodlibet, Macerata 2019.
- Zeroglifico 1965 *Zeroglifico: Laboratorio/A (1965)*. Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola. Comune di Modena, Galleria della Sala di cultura – Istituti culturali, dal 1° al 10 febbraio, 1965.
- ZINATO 2015 Emanuele ZINATO, *Tra periferie e modernità: il laureando Andrea Zanzotto* in ZANZOTTO 2015, pp. 11-15.
- ZUBLENA 2009 Paolo Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, in «Lingua italiana | Treccani, il portale del sapere», 20 febbraio 2009 (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html).
- ZUBLENA 2015 P. Zublena, *Poesia in prosa / prosa in prosa* in «Lingua Italiana | Treccani, il portale del sapere», 29 maggio 2015 (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html).
- ZUCCO 1993 Rodolfo ZUCCO, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici* in «Studi novecenteschi», vol. XX, n. 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 171-208.
- ZUCCO 2000 R. ZUCCO, *Apparato critico* in GIUDICI 2000, pp. 1357-1828.
- ZULIANI 1998 Luca ZULIANI, *Apparato critico* in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, L. Zuliani (ed.), Mondadori, Milano 1998, pp. 1015-1840.